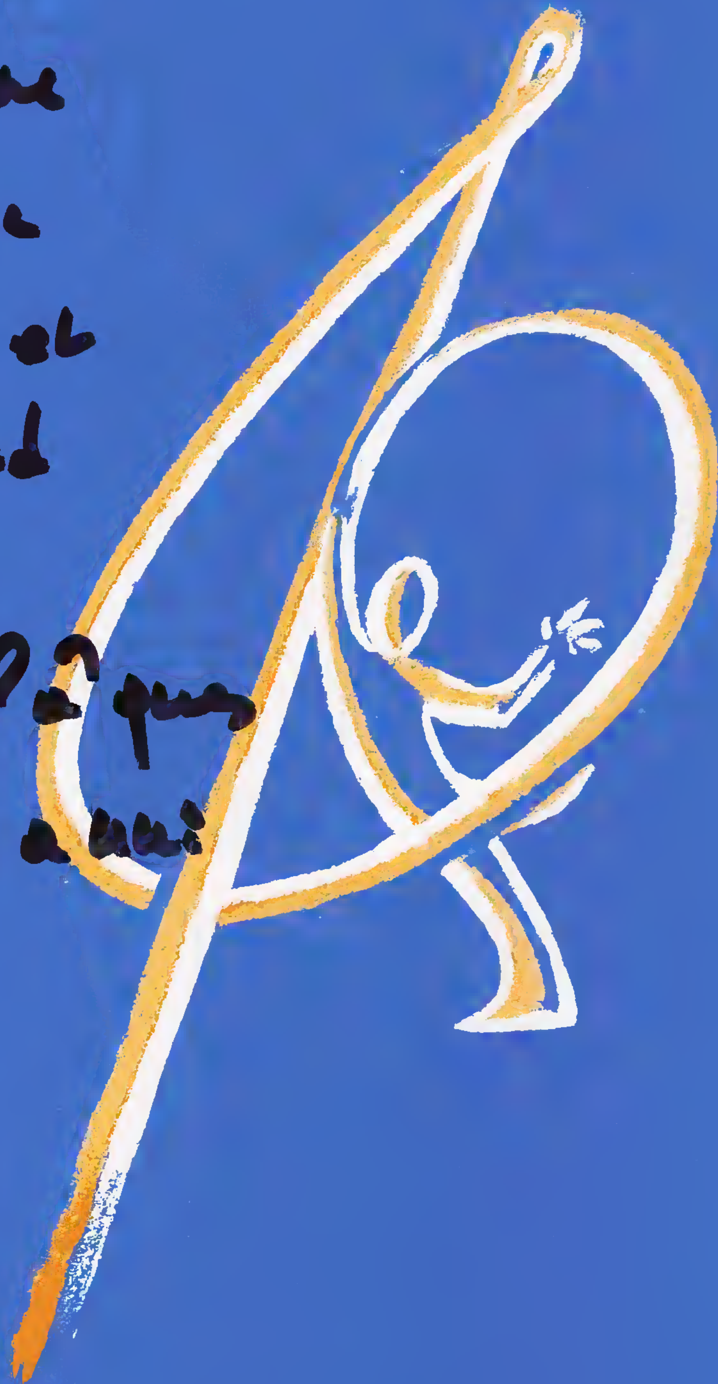
L'EDUCATION MUSICALE

- Barricades
  Clair de Lune
- Arlésienne
- Volkslied et
  Kunstlied
- Grégorien
  Propre de Pâques
- Don Giovanni



N° 365
Février 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS	85 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

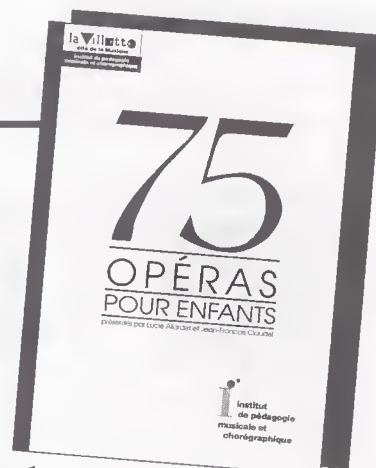
DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1990
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

45e Année FEVRIER 1990 n° 365

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

institut de pédagogie musicale et chorégraphique



Vous souhaitez monter un spectacle musical avec la participation d'écoliers ou de collégiens ?

l'institut de pédagogie musicale et chorégraphique publie

75 OPERAS POUR ENFANTS

répertoire présenté par L. Allardet et J. F. Claudel
97 pages • 21x29,7 • 95 F

- 75 opéras sous forme de fiches
- Analyse de leurs caractéristiques musicales et scéniques
- Indications permettant de se procurer les partitions et les enregistrements audio et video éventuellement disponibles
- Un tableau synoptique permet de sélectionner rapidement un opéra correspondant à l'ensemble vocal et instrumental avec lequel vous souhaitez travailler tout en tenant compte de l'âge et du niveau des enfants qui le composent

BON DE COMMANDE

Je commande ___ ex de 75 OPERAS POUR ENFANTS au prix de 95F.
Je joins le règlement de ___F à l'ordre de l'agent comptable de l'EPPV

NOM ___________ PRENOM ___________ FONCTION ___________
ADRESSE ___________________________

bon de commande à découper ou photocopier et à retourner à
institut de pédagogie musicale et chorégraphique
211, avenue Jean-Jaurès • 75019 PARIS • Tél. : (1) 42 40 27 28

la Villette

Premier Congrès Européen d'Analyse Musicale

Si, parmi les manifestations musicologiques importantes de l'année 1989, il y en a une qui mérite de retenir tout particulièrement notre attention, c'est bien ce *Premier Congrès Européen d'Analyse Musicale* qui eut lieu du 26 au 28 octobre dans la sympathique et accueillante ville de Colmar. Ce fut une heureuse initiative, prise par le Président de la *Société Française d'Analyse Musicale*, Pierre-Marie Sgard, qui, grâce à sa patience et à sa ténacité, grâce aussi à l'équipe solide et efficace qui le seconda, réussit à réaliser ce projet audacieux : réunir plus de deux cents personnes venues des diverses régions de la planète pour être confrontées aux multiples problèmes soulevés par les différentes approches analytiques.

Le thème du Congrès était ambitieux :

"La musique : du sentiment à l'expérience par la médiation de l'analyse".

Les trois journées prévues pour en débattre peuvent paraître bien courtes. Pourtant elles furent bien remplies et le programme particulièrement dense. Qu'on en juge :

trois séances plénières, douze séances parallèles, trois commissions.

Il était absolument impossible de se trouver partout à la fois. Aussi ne releverai-je ici que quelques points qui m'ont paru particulièrement saillants.

La première séance, consacrée à une discussion des différentes approches analytiques de *La Terrasse des audiences du clair de lune* de Debussy, s'est avérée à la fois décevante et fort intéressante. Décevante, parce que l'on avait l'impression que chacun des doctes analystes conviés à la Tribune cherchait davantage à exposer les avantages de sa théorie plutôt que de tenter de pénétrer l'essence du prélude de Debussy ; intéressante parce qu'il résulta de cette confrontation le sentiment très net qu'aucune des méthodes utilisées ne résolvait vraiment la question et qu'une approche multiple était hautement souhaitable. On signalera l'excellente prestation des deux modérateurs, Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino. Le premier a fait une excellente présentation des divers courants en présence. Quant au second, il a élevé le débat à un niveau "philosophique" grâce à ses remarques extrêmement pertinentes.

La volonté des organisateurs de ne pas confiner l'analyse dans des limites étroites s'est traduite par des séances intéressantes consacrées à des domaines aussi variés qu'*Analyse et signification*, *Analyse et création*, *Analyse et interprétation*, *Analyse des musiques ethniques*, etc. Il y a eu là un très louable désir d'ouverture sur certaines franges par trop souvent occultées de l'analyse musicale qui permirent de mieux prendre conscience de la variété et de la complexité de son champ d'action actuel.

Si la première séance plénière a été particulièrement riche de par les potentialités qu'elle a dégagées, la dernière – intitulée *Bilans et Projets* – a été tout autant séduisante, mais pour des raisons différentes. Deux interventions remarquables l'ont ponctuée. En un premier temps, Nicolas Meeus a résumé avec un grand souci d'objectivité plusieurs théories précédemment exposées et a bien rappelé aux chercheurs qu'ils "doivent être attentifs aux utilisateurs" afin d'éviter les dérives abstraites et spéculatives. Ensuite, François-Bernard Mâche a donné une orientation philosophique à son débat. Compositeur sensible aux problèmes techniques, il n'en a pas moins ouvertement invité les analystes à ne pas craindre l'herméneutique musicale qui – bien que "plus difficile que la littéraire" – mérite d'être pratiquée en raison de la richesse qu'elle peut offrir. En ce sens, il rejoint sur plusieurs points les positions prises par Jean Molino en début de congrès.

On ne saurait terminer cette rétrospective sans mentionner les deux excellentes "Analyses-Concerts" prévues en soirée. L'une était présentée par Charles Rosen qui, après avoir splendidement exécuté la *Sonate op. 110* de Beethoven, nous fit part de considérations analytiques originales et répondit aux questions posées par le public. L'autre consistait en la très habile dissection du *Konzert op. 24* d'Anton Webern par Pierre Boulez qui en commenta les passages-clés, tout en les faisant jouer par son Ensemble Inter-Contemporain. On eut également le plaisir d'entendre les *Pièces op. 7* pour violon et piano et les *Variations op. 27* pour piano du même Webern.

Les trois journées passées à Colmar furent extrêmement enrichissantes et l'on attend maintenant avec impatience la publication des Actes du Congrès dans la *Revue d'Analyse Musicale*.

Serge Gut

Professeurs spécialisés, directeurs de Conservatoires et d'Universités, enseignants de Lycées et Collèges mais aussi compositeurs et interprètes ont participé aux journées d'étude du Premier Congrès d'Analyse Musicale, dominées par des interventions particulièrement remarquées et appréciées.

Définir le rôle que tient – et tiendra – l'Analyse dans le déroulement des études, tel était le thème mis en relief au cours de sessions consacrées plus précisément à la pédagogie. Il revenait aux responsables de cette matière d'expliquer la démarche de leurs enseignements respectifs et d'une œuvre. La grande interrogation qui se posait : comment aborder l'en-

seignement d'une matière qui offre de si nombreuses ressources méthodologiques ? Comment orienter les diverses phases techniques et esthétiques qui constituent une analyse globale ?

De brillants représentants du corps professoral spécialisé y ont répondu.

Au cours d'une Assemblée plénière placée sous le titre "Analyse et Institutions", Sabine Bérard a lu la communication de Marcel Landowski, orientée vers la recherche d'une représentation symbolique étudiée pour développer la sensibilisation de l'écoute.

Il appartenait à Alain Louvier, directeur du CNSM de Paris, de rappeler le rôle important joué par Olivier Messiaen qui a renouvelé le caractère de cette discipline – après Vincent d'Indy, Paul Dukas et Maurice Emmanuel – en lui donnant une portée universelle. Il définit avec éloquence la place et l'efficacité de l'Analyse dans la musique contemporaine en comparant le processus de la synthèse qui en découle à un jardin épanoui que l'on découvrirait dans son ensemble et dont la vue inciterait à revenir à la graine qui l'a fait fleurir.

Enfin, Camille Roy, représentant la Direction de la Musique, a loué à son tour, les mérites du Traité sur la technique musicale, de Messiaen, "véritable catalyseur prophétique de toute son œuvre", qui a aidé à parachever le métier de plusieurs générations de musiciens. Grâce à ce maître incomparable, l'Analyse est, depuis les années 1950, omniprésente dans toutes les études musicales.

Participaient également à cette séance trois éminentes représentantes de pays étrangers : Johanella Tarufi (Italie), Elisabeth Schnierer (Allemagne) et Mme Chlopicka (Pologne).

L'autre session se rapportant aux grandes orientations de l'enseignement de l'Analyse sous le titre "Analyse et Pédagogie" a tracé le parcours de cette discipline depuis le plus jeune âge jusqu'au degré de professionnalisme à la sortie des Conservatoires Supérieurs.

Aline Holstein a très explicitement démontré la nécessité d'une pédagogie active dès l'enfance, en indiquant des pratiques efficaces ; entre autres, celle d'une gestique imagée jointe à la notion de Tonique et de Dominante. Il faut inculquer très tôt le sens de la ponctuation dans une phrase musicale à partir de l'utilisation de textes choisis avec discernement pour former chez l'enfant les prémices de sa future culture.

Françoise Escal a insisté davantage sur le rôle de la pensée didactique en souhaitant que, dans l'avenir, l'Analyse apporte un éclairage nouveau dans l'étude approfondie d'une partition.

Serge Gut, directeur de l'U F R de Musicologie de la Sorbonne, s'est attaché au vocabulaire et codification employés pour une approche qui comblerait l'espace entre le créateur et le public qui reçoit l'œuvre.

S'adressant à des étudiants plus érudits, les deux éminents professeurs du CNSM ont, chacun dans leur style, présenté plus et mieux qu'un plan de travail, un véritable plaidoyer.

Pour Betsy Jolas, à l'angoissante interrogation que pose l'Analyse et son enseignement, on peut répondre que la finalité est un complément de travail indispensable pour le compositeur et un apport de qualité pour tout musicien qui mêle sa propre curiosité à l'acquis de ses connaissances. Il faut, ajoute-t-elle, pouvoir imposer une terminologie en renonçant à un vocabulaire scientifique qui ne pourrait que nuire à une compréhension claire, qui est la raison d'être du discours analytique".

Jacques Castérède tient à préciser les limites de l'Analyse car "elle n'explique pas tous les moyens qui expriment la Pensée". En véritable disciple de Messiaen, il démontre les difficultés techniques de l'Analyse adaptée aux œuvres allant du Moyen Age au XXe siècle et demande à ses étudiants de ne jamais avoir d'idées préconçues afin d'aborder l'inexplicable à partir d'une logique intellectuelle. Il n'y a pas d'Analyse sans synthèse, "si on ne remonte pas l'œuvre après l'avoir démontée".

En un langage clair et précis, il met en garde contre le piège que pourrait tendre une analyse harmonique trop abstraite "sans rapport avec le perçu". Seules les œuvres du passé "prises comme seul étalon" peuvent servir de principes à une analyse respectant les règles de la tradition.

Cette session a bien prouvé qu'il ne faut pas pousser l'Analyse au point où elle tuerait la part d'instinct qui permet de saisir toutes les nuances qui émanent d'un texte.

En associant leurs compétences, les musicologues rassemblés à Colmar entendent développer les divers aspects d'une discipline non axée uniquement sur la technique, mais ouverte sur l'esthétique et la littérature ; de même, ils ont proposé de favoriser l'extension de l'Analyse et d'en garantir la qualité tant artistique que scientifique.

En donnant à ce premier Congrès une dimension internationale et en mettant l'accent sur les problèmes européens, ils ont dressé un bilan des plus prometteurs sur cette Rencontre et ont annoncé que le deuxième Congrès se tiendrait, en Italie, en octobre 1991.

Qu'il nous soit permis, pour conclure, de constater combien ce Congrès a été une réussite complète grâce à une parfaite coordination de l'ensemble par Pierre-Marie Sgard et ses programmes, par Jean-Michel Bardez qui rappelle que rien n'aurait pu être concrétisé sans la collaboration de la Fondation Total, de la Direction de la Musique et, pour les Universités, du Ministère de l'Education Nationale.

Pierrette Mari

LE CLAVIER INTIME

Parce que l'immense majorité des compositeurs, à de très rares exceptions près (Berlioz, qui d'autre ?), a fait du clavier le champ exploratoire de ses trouvailles (Haydn, Stravinsky...), l'agent de ses plus poignantes improvisations (Beethoven, Brahms...), le confident de ses plus méditatifs épanchements (Schumann, Moussorgsky...), voire l'unique vecteur de son génie (Chopin) ou le laboratoire expérimental de l'audace extrême (Schoenberg), il occupe, dans l'histoire de notre art, une place dont aucune comparaison, choisie hors le domaine musical, ne peut donner idée.

Par sa capacité polyphonique, le clavier (fût-il d'orgue, de clavecin, de piano) offre aussi au créateur l'occurence privilégiée de l'invention : la solitude. Il n'est donc pas surprenant de découvrir dans le répertoire pour clavier la part la plus intime de la musique occidentale, la plus universellement populaire, la plus largement diffusée.

Les deux œuvres choisies pour illustrer ce propos, *Les Barricades mystérieuses* de François Couperin et le premier mouvement de la *Sonate n° 14* (dite "au clair de lune") de Beethoven, diffèrent radicalement : la première est rédigée pour le clavecin, la seconde pour le piano ; l'audience de la première reste confidentielle, celle de la seconde s'est jouée de toutes les frontières chronologiques et culturelles ; le prestige du premier compositeur n'est salué que par les seuls cercles musicaux ou mélomanes, la gloire du second s'inscrit dans l'histoire des hommes aussi haut que celle d'un Michel-Ange, d'un Voltaire ou d'un Phidias.

Mais les unit l'essentiel : une esthétique de la confidence génératrice d'une émotion obscurément pénétrante, esthétique basée sur un langage d'une absolue rigueur formelle et sur une géniale intuition idiomatique de l'instrument (ce point mérite une attention toute particulière, le timbre du clavecin d'une part, l'écriture pianistique de Beethoven d'autre part, ne provoquant pas, ordinairement, l'adhésion unanime du monde musical).

COUPERIN : LES BARRICADES MYSTÉRIEUSES

Partition : *Oeuvres complètes,* éd. Oiseau-lyre (Maurice Cauche), Monaco

Discographie : la version de Scott Ross (STIL), étrangement personnelle, demeure la plus envoûtante (donc la plus subjective !)

Bibliographie : Le caractère très décevant des récents ouvrages consacrés au grand Couperin nous contraint à renvoyer le lecteur à l'excellente introduction que constitue le *Couperin* de Pierre Citron, premier numéro de la collection *Solfèges* (Seuil, Paris, Rééd. 1969).

En dépit d'ingénieuses suggestions, le titre donné à son œuvre par Couperin est probablement destiné à conserver son mystère. Les différentes acceptions données au terme *barricade* orthographié "baricade" par le compositeur), y compris dans les dictionnaires de son temps, renvoient toutes à la notion d'obstacle dressé par accumulation de barriques, et plus généralement à celle de désordre public. Est-ce dans l'étrange écriture polyphonique de ce rondeau qu'il faut découvrir ces insolites barrières ? Dans le souvenir improbable de l'insurrection parisienne de 1648 (précédant de 20 ans la naissance du compositeur) ? Nous offrons le soin de la réponse aux lecteurs ingénieux ou initiés, en rappelant le propos du compositeur dans la préface de son *Premier livre de pièces pour clavecin :*

"J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues".

François Couperin et la dynastie familiale

François Couperin (1668-1733) demeure le plus secret des hommes célèbres : pas un document de sa main (si l'on excepte quelques signatures d'actes notariés), un seul portrait peint (connu par la gravure), d'interminables périodes de biographie silencieuse... Le plus sûr reste encore son appartenance à une véritable dynastie musicale qui n'est pas sans évoquer celle des Bach.

L'ancêtre, Mathurin (équivalent du fameux Veit d'outre-Rhin), est déjà reconnu comme "maître joueur d'instruments" à la fin du XVIe siècle. Musicien également, son fils, Charles, donne le jour à 8 enfants dont Louis, François et Charles.

Tous trois excellent dans leur art, mais Louis, à l'occasion d'un concert briard (Chaumes-en-Brie est le berceau de la famille), frappe d'admiration l'illustre Champion de Chambonnières (1602-1672) qui l'emmène à Paris. Trois ans plus tard, Louis est titulaire de l'orgue de Saint-Gervais, l'un des plus réputés de Paris. Il faut croire que ses dons étaient singulièrement éclatants ! Lorsqu'il s'éteint en 1661, âgé probablement de 35 ans, il est réputé comme l'un des premiers musiciens de son temps. Son frère Charles, héritier de sa charge, lui survit assez pour épouser Marie Guérin et donner le jour, le 10 novembre 1668, à François ; il meurt en 1679, laissant une veuve et un orphelin qu'aucune loi sociale n'était alors en mesure de protéger.

Formé par l'excellent Thomelin, François succède à son père en 1685 (l'intérim ayant été assuré par Michel-Richard Delalande). Marié en 1689 avec Marie-Anne Ansault, il est désigné par Louis XIV en personne, le 26 décembre 1693, en tant qu'organiste de la Chapelle Royale (succession de Thomelin), et devient Maître de clavecin des enfants du roi en 1694. Carrière brillante sans doute, mais qui lui offre peu le loisir de publier ses œuvres. A la mort du roi (1715), ses liens avec Versailles se distendent et il s'occupe enfin d'éditer sa production. De sa vieillesse, nous savons seulement qu'elle fut maladive et discrète, sans doute assombrie par la brouille avec son fils. Il meurt le 12 septembre 1733.

Bien que ses deux filles aient été musiciennes (il eut également deux fils, l'un mort en bas âge, l'autre déserteur précoce du foyer familial), c'est par l'intermédiaire de son cousin Nicolas (1680-1748 – organiste à Saint-Gervais) que se poursuit la dynastie avec Armand-Louis (1727-1789), père de Gervais-François (1759-1826), tous deux officiant à Saint-Gervais. Et c'est en 1860 que s'éteint à Beauvais, obscure et solitaire, la dernière musicienne de la famille, Céleste, qui tint les orgues de Saint-François, à Paris.

L'œuvre de François Couperin

Les rubriques en sont peu nombreuses et d'un classement commode : *Musique d'orgue* (Messe pour les Paroisses, Messe pour les Couvents – 1690), *Musique vocale sacrée* (Motets, Élévation, Magnificat, Salve Regina, Leçons de Ténèbres, etc.), *Musique vocale profane,* (3 airs à 1 voix, 5 à 2 voix, 4 à 3 voix, une cantate perdue), *Musique de chambre* (sonates et suites en trio, Concerts royaux, les Goûts réunis, pièces de viole...), *Musique de Clavecin* (Quatre *livres* groupant 27 *ordres).* A quoi il faut ajouter deux ouvrages théoriques : *Règles pour l'accompagnement* et *L'Art de toucher le clavecin.*

Livres et ordres pour le clavecin

Le *Premier livre* est publié en 1713, le *Second livre* en 1716 ; c'est dans ce dernier *(Sixième ordre)* que se trouve la pièce qui nous intéresse. C'est au cours de ces mêmes années que se produit le drame familial évoqué plus haut : le fils de Couperin disparaît mystérieusement et ne reverra jamais son père, ne redonnant signe de vie qu'après la mort de ce dernier.

Un *ordre* n'est autre qu'une *suite modifiée,* une suite privée de certaines pièces, semblant obéir à la seule fantaisie, à "l'ordre interne". Le *Sixième ordre* est particulèrement intéressant en ce qu'il semble inaugurer un nouveau principe d'unité : les 8 pièces sont écrites en *Si b.* Majeur et elles sont quatre à s'inscrire dans le cadre formel du rondeau, dont *Les Barricades mystérieuses.*

Analyse

Pièce pour clavecin, en *Si b.* Majeur – "Vivement" – 74 mesures – 2/2

Structure du Rondeau : *Refrain* (1/9 avec reprise 2/10), *1er couplet* (10/22), *Refrain* (22/30), *2e couplet* (30/36), *Refrain* (36/44), *3e couplet* (44/66), *Refrain* (66/74) –

Parmi les traits exceptionnels qui caractérisent cette pièce, le plus immédiat est sans doute *l'originalité rythmique :* le principe de la syncope est systématisé, ce qui crée une double instabilité, *mélodique* (décalage des lignes) et *harmonique* (rencontres dissonantes : retard du *la* sur le *si b.* [m. 2], du *ré* sur le *mi b.* [m. 4], etc.).

Le **rondeau** (1/9, puis reprise 2/10), illustre aussitôt la fécondité d'une telle démarche par l'extraordinaire indépendance des quatre voix : le superius est formé d'une ligne mélodique dont presque toutes les attaques sont placées sur temps faible, la seconde voix suit un parcours conjoint du *si b.* au *sol* (stabilité qui souligne, par contraste, la mouvance de la mélodie supérieure), la troisième est formée d'une simple descente en valeurs longues (𝅗𝅥 ou 𝅗𝅥.), de la dominante *fa* à la sus-tonique *do* précédant la cadence finale, et la basse obéit au principe d'une marche en quartes descendantes. Il n'arrive ainsi jamais que plus de deux notes soient frappées simultanément (Exemple 1).



Exemple 1

Délicatesse et émotion sont aussi pures que simples les moyens mis en œuvre. Nulle ironie dans cette indéchiffrable et mélancolique évocation que caractérisent le *registre grave, l'intensité égale* et la *succession régulière des battues* (procédé dérivé de l'écriture pour luth).

Ces trois caractéristiques ordonnent la pièce d'un bout à l'autre : nous ne trouverons donc pas dans ce rondeau les élévations de registre, contrastes d'intensité ou diminution des valeurs qui, d'ordinaire, permettent l'aisée distinction des couplets.

Le **premier couplet** (10/22) radicalise l'extraordinaire système d'écriture mis en œuvre. Il semble que le temps s'immobilise, que s'installe un mécanique processus répétitif. Dès l'entrée (m. 10), le superius se pétrifie sur la dominante *(fa)* les voix intermédiaires sur un intervalle de seconde et la basse sur la quinte dominante-tonique [Exemple 2] ; la rupture se produit avec le glissement de la basse sur le *la* (m. 12), prélude à la cadence en Fa Majeur.

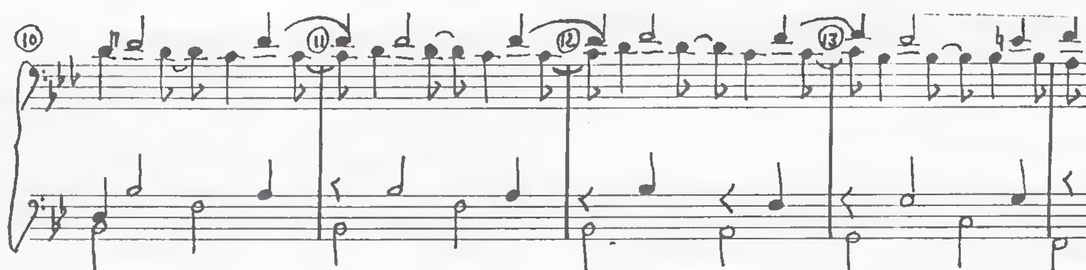
En dépit de l'introduction des deux seules doubles croches de la partition (m. 17), l'épisode suivant en *Fa* M. (14/18) demeure statique, le compositeur revenant à la tonalité principale par un inattendu passage en *Mi b.* M. (19/20), juste avant la reprise du *refrain* (22/30).

Très bref, le **second couplet**, rythmiquement figé, se singularise par l'usage d'altérations provoquant de brefs emprunts : *sol* m. (31), *ut* m. (32/34), *Fa* M. (35), tonalité de la dominante qui ramène le *refrain* (36/44).

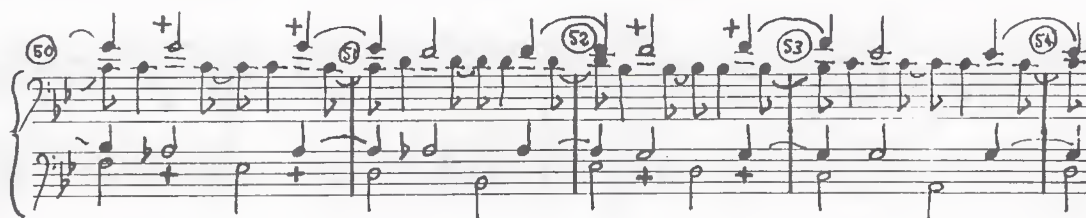
Le **troisième couplet** (44/66) se divise en trois épisodes (6 + 8 + 8). Dans le premier, Couperin témoigne d'une parfaite liberté, modulant en *Mi b.,* au prix d'une savoureuse dissonance (m. 45, *la b.* sous l'accord de tonique *sol si b. mi b.),* glissant en *Fa* M. (49/50). Ici, avec le second volet, s'ouvre le plus ingénieux passage de l'œuvre, une marche de la basse sous les surfaces statiques en notes répétées des parties supérieures (50/57), source de rugueux frottements de secondes mineures ou majeures (Exemple 3).

Littéralement, le troisième épisode de ce couplet *n'existe pas mélodiquement.* A 13 reprises, le superius répète la tonique, en valeurs longues, ne s'abaissant au *la* sensible que pour la demi-cadence (m. 62) et la cadence parfaite (65/66) qui ramène, pour la dernière fois, le *refrain.* Les voix intérieures et la basse évoluent très lentement, sur un ambitus restreint. Nous sommes aux frontières du vide musical, au point de disparition du sujet lorsque le matériau devient le propre objet de son discours.

Le retour **du refrain** (66/74) marque moins la conclusion d'un cycle que l'évidence de sa perpétuité, en dépit de l'accord final prolongé qui suspend le discours sans le clore. *Les Barricades mystérieuses* sont le fruit d'une méditation beaucoup plus que l'illustration d'une anecdote ; et si le titre "répond à une idée", il apparaît que cette idée n'a d'essence et de forme que musicales, la musique devenant elle-même, à l'écart de toute ingérence, sujet de la musique.



Exemple 2



Exemple 3

BEETHOVEN : SONATE 14
[1er mouvement]

Partition : Peters Nr. 1802 a (pp. 248-250)

Discographie : parmi les centaines d'enregistrements, il en est plusieurs dizaines qui sont excellents ; une référence inoubliable toutefois : l'intégrale des *Sonates* par Wilhem Kempff [D.G.G.]

Bibliographie : M. Solomon – *Beethoven* – Ed. Lattès, 1985, Paris – [Biographie soignée, analyses très claires]

Les Sonates pour piano de Beethoven

De l'opus 2 à l'opus III, elles se scindent en trois groupes principaux :

– op. 2/op. 28 : élargissement de la forme, des cadres tonals, des capacités expressives de l'instrument, mais maintien de la tradition.

– op. 31/op. 90 : le langage subit de puissantes métamorphoses (cf. *l'Aurore, l'Appassionata, les Adieux)* et le cadre formel s'élargit.

– op. 101/op. 111 : pulvérisation des règles d'écriture au sein de schémas formels (fugue, variation...) génialement maîtrisés.

Les *Sonates* de Beethoven, au nombre de 32, constituent un aboutissement si parfait de la musique universelle, connaissent une popularité si unanime que la présentation générale en paraît inutile. Pour ce qui concerne la *Sonate 14,* notons qu'elle appartient à la première période du compositeur (1801) et qu'elle est dédiée à Giuletta Carducci.

Tradition et innovation

Sonata quasi una fantasia a écrit Beethoven en tête de son manuscrit. Sonate, certes, l'œuvre l'est (et même rigoureusement, nous l'observerons dans le premier mouvement). La règle des trois mouvements est conservée, l'unité tonale également et le principe d'écriture qui caractérise si puissamment le premier mouvement semble directement emprunté à la scène du duel au début du *Don Giovanni* de Mozart.

Mais la fantaisie du compositeur se manifeste dans son choix exceptionnel d'un *adagio* en tant que premier mouvement. Parallèlement, au sein de cet adagio initial, nous découvrirons que l'apparente simplicité formelle autorise un traitement absolument unique du matériau mélodique réduit à la plus extrême économie de ses paramètres.

Analyse

Adagio sostenuto en *ut dièse* mineur – 69 mesures – 2/2 – "sempre pp e senza sordini" [c.a.d. *sans* sourdines, donc *avec* pédale].

Forme-sonate : **Exposition** (1/22), **Développement** (23/41), **Réexposition** (42/59), **Coda** (60/69)

C'est au critique et poète Ludwig Rellstab qu'est dû le titre "Clair de lune" ; puisque la postérité a ratifié cette interprétation, acceptons-en la légitimité tout en relevant son caractère posthume (1832).

En revanche, il paraît tout à fait stupéfiant que nombre de commentateurs aient loué "l'indépendance formelle", "la construction improvisée", "le déroulement imprévisible de cette fantaisie", alors que rares sont les pages plus strictement pliées au cadre structurel de la sonate. Le génie de Beethoven est précisément d'avoir livré une page intensément confidentielle en *tirant parti* d'une forme contraignante mais générée (l'œuvre en offre la démonstration supérieure) par l'essence même du concept tonal.

Exposition (1/22)

Elle s'ouvre par une *introduction* de 4 mesures qui détermine immédiatement l'extraordinaire climat sonore de toute la pièce : sur une basse d'octaves en valeurs longues, s'égrènent doucement les triolets qui décomposent les accords fondamentaux du tissu harmonique mis en œuvre [N.B. Le *si* de la seconde mesure reste considéré, à juste titre, comme le modèle du principe expressif de la note de passage]. De ce merveilleux dispositif sonore, il semble cependant que nous puissions attribuer la paternité à Mozart, qui en a usé dans la célèbre scène du duel de *Don Giovanni,* moment intensément dramatique [Exemple 1].



Exemple 1

Une cadence parfaite introduit le *Premier thème* (5/9) : reposant harmoniquement sur les accords de tonique et dominante, modulant de *do dièse* m. à *Mi* M., il se détache du tissu mouvant de l'accompagnement par la seule grâce d'une cellule rythmique prégnante, véritable et obsédante "signature" de l'œuvre dans toutes les mémoires [Exemple 2].

Quant au matériau mélodique, il se réduit à un simple parcours de l'intervalle séparant la dominante de la tonique. Le *Pont* (10/15) n'est autre qu'une donnée à peine variée de ce premier thème ; débutant en *Do* M., il procède à un emprunt en *si* m. (12/13) pour aboutir en *mi* m. par un très bel échange mélodique du superius et de la basse (13/14). C'est dans cette dernière tonalité que s'élève le **Second thème** (15/19), d'une simplicité mélodique qui confine à l'abstraction. Car non seulement la mélodie n'en est formée que de simples décalages chromatiques autour de la dominante *si* mais encore est-elle immédiatement répétée. Ce qui est fondamentalement remis en question, c'est la notion de *chant :* le thème ne s'identifie plus comme une succession de hauteurs et de durées mais comme un plan sonore statique déterminé par l'ensemble des paramètres mis en action (les hauteurs et la rythmique bien entendu mais aussi, essentiels au même titre, l'intensité et le timbre). Les éléments qui animent ce plan statique (glissements chromatiques du superius autour de la dominante et décomposition de l'accord de tonique à la basse) créent un ondoiement de la matière qui n'en ébranle pas plus l'unité que les vagues frissonnant sur l'océan n'en modifient la surface [Exemple 3].

Un *épilogue* de 4 mesures (19/22) conclut cette exposition et mène, par emprunts successifs et accords altérés à une cadence parfaite en *fa dièse* mineur.

Le **Développement** (23/41) rassemble apparemment tous les ingrédients d'une libre improvisation : échange des parties supérieure et inférieure (25/26), répétition des motifs à l'octave (28/31), brisures d'arpèges de tonique ou de septièmes diminuées (32/37) et, surtout, une longue pédale de dominante *(sol dièse)* qui semble immobiliser le flot sonore, comme la méditation suspend l'action (28/40).

Cependant, rien ici n'est accordé au hasard. Quatre sections forment ce développement, toutes basées sur le matériau de l'exposition : c'est d'abord le *premier thème* (23/27) qui est repris, en *fa dièse* m. évoluant rapidement vers l'*ut dièse* m. initial. Ensuite (28/31), le double motif mélodique *(sol dièse, la, fa dièse,* puis *do dièse, mi, do dièse),* chaque fois repris à l'octave inférieure, procède directement du *second thème* dont il transpose les motifs supérieur et inférieur (revoir *Exemple 3).* Le troisième volet de ce développement (32/37) forme une extension, en arpèges brisés, de ces septièmes diminuées déjà rencontrées dans *l'épilogue* de l'exposition, tandis que la quatrième (38/41), mourant mélodiquement (cf. le merveilleux abaissement du ré bécarre, m. 39) ramène le climat profondément serein de *l'introduction).*

Il est donc clair ici que, loin de toute improvisation, ce développement rassemble les éléments essentiels de l'exposition et les intègre à un discours qui tend fondamentalement à l'unité : c'est en ce sens que la contribution de Beethoven à l'évolution de la forme musicale demeure sans égale.

La **Réexposition** (42/59) est calquée sur l'exposition, ne subissant que de légères modifications : *pont* (46/51) en Si M., *second thème* (51/55) en *fa dièse* m., cadence de *l'épilogue* (55/59) en *ut dièse* m.

La **Coda** (60/69) se signale par la reprise d'éléments caractéristiques (formule obstinée de l'accompagnement, pédale de *sol dièse,* tête du premier thème, arpèges brisés) mais surtout par une modification de l'agencement sonore, la "ligne mélodique" sonnant désormais à l'intérieur de la polyphonie, jusqu'à l'extinction du morceau sous le point d'orgue de l'ultime accord.

Gérard Denizeau



Exemple 2



Exemple 3

Les épreuves musicales du C.R.E.I. (concours de recrutement d'élèves-instituteurs)

"Prélude de la 1re suite de l'Arlésienne" - Georges BIZET

par **Bernard LEUTHEREAU**

Fragment analysé : mesure 1 à 89 du Prélude.
Discographie : Orchestre Philharmonique de New York. Direction Léonard BERNSTEIN. Compact-disque CBS référence MYK 42524. Mode AAD.

D'une grande économie de moyens, cette œuvre de BIZET s'inscrit tout particulièrement dans le profil de l'épreuve d'analyse musicale : thème mélodique d'abord simple, groupes instrumentaux aisément repérables, forme et plan sous-jacents, rythmes caractéristiques... Le candidat a tout intérêt, même s'il ne décide pas de sélectionner cette œuvre, à "faire ses premières armes" sur la compréhension des mécanismes élémentaires d'une musique aussi limpide.

Le compositeur et l'œuvre, dans le contexte historique et artistique

Lorsqu'il écrit la musique de scène de l'Arlésienne, en 1872, pour le drame d'Alphonse DAUDET, Georges BIZET, âgé de trente-quatre ans, n'en est pas à son premier essai. Il est, en outre, l'auteur d'une dizaine d'ouvrages musicaux pour le théâtre : "Les Pêcheurs de Perles" (1863), "La Jolie Fille de Perth" (1866) notamment... Victor HUGO vient de publier "L'Année Terrible", épopée sur la guerre de 1870 et la Commune, Jules VALLES réfugié en Angleterre, est condamné à mort par contumace, l'Alsace-Lorraine devient allemande, MONET peint "La Seine à Argenteuil".
Compositeur remarqué par les institutions, puisque récompensé par le Prix de Rome en 1857, BIZET ne jouit cependant que d'une popularité très relative, en dépit de ses chefs-d'œuvres à répétition. Lorsque sept mois avant sa mort, aura lieu en 1875 la création de "Carmen", un véritable complot de la critique de l'époque condamnera temporairement l'ouvrage (1). Curieusement, ce seront nos voisins d'outre-Rhin, qui, par la voix de BULOW, réhabiliteront BIZET.

L'Arlésienne, drame de DAUDET, est directement issu des "Lettres de mon Moulin". Dans cette nouvelle du terroir provençal, qui, mieux que BIZET, pouvait comprendre les passions habitant les âmes simples ? D'ailleurs, le musicien ne s'était-il pas déjà illustré dans l'évocation des scènes intimistes ou orientalistes avec "La Guzla de l'Emir", "Djamileh", "Les Pêcheurs de Perles" ?
La partition originale fut jouée le 1er octobre 1872, au Théâtre du Vaudeville, devant un auditoire bavard. Elle comportait une ouverture, des chœurs, des interludes écrits pour un ensemble réduit à vingt-six instruments (2). En dépit de la qualité de l'accueil réservé à sa musique, BIZET décida de réorchestrer quatre parties de la partition pour un orchestre traditionnel, rebaptisant l'ensemble sous le nom de "l'Arlésienne, suite d'orchestre". C'est l'œuvre que nous connaissons aujourd'hui, et qui fut créée aux Concerts Populaires le 10 novembre 1872... Ernest GUIRAUD, élève de BIZET, publiera en 1879 une seconde suite de l'Arlésienne.

Le sujet de l'Arlésienne est celui d'un amour condamné par la cellule familiale : Frédéri, jeune provençal, ne peut épouser cette Arlésienne qu'il chérit tendrement. BIZET va, dans le Prélude, situer le décor géographique et psychologique du drame.

Analyse musicale

La suite se compose ici de quatre mouvements différents : Prélude, Minuetto, Adagietto, Carillon. Le terme de suite désigne, en musique, une succession de mouvements de danse de caractères divers. C'est, de toutes les formes instrumentales, la plus ancienne, puisque son origine remonte au Moyen Age. Comme dans l'ouverture, la fonction du Prélude est essentiellement introductive.
Georges BIZET découpe son Prélude en trois grands volets thématiques, le premier étant séparé des deux suivants par un point d'orgue significatif (mes. 89). Chaque thème a une valeur dramatique fonctionnelle ; le premier est d'ordre géographique, historique et folklorique. Il a

(1) *"Monsieur BIZET appartient à l'école du civet sans lièvre" - Critique de F. OSWALD parue dans Le Gaulois en mars 1875.*

(2) *En raison des modestes moyens financiers et techniques du théâtre.*

pour but d'ancrer le drame dans une Provence marquée par des traditions et un passé culturel. Cette symbolique est matérialisée par l'allusion à la "Marche des Rois", vieux Noël Provençal (mes. 1 à 89) :



Le second thème est celui de l'Innocent, frère naïf de Fréderi (mes. 91 à 112) :



Le dernier thème (mes. 113 à 144) traduit une passion sans issue puisque nourrie d'un amour sans retour. D'ailleurs, l'Arlésienne n'est jamais évoquée thématiquement.



Revenons-en maintenant à l'analyse détaillée de la première partie du Prélude, puisqu'il est tout à fait justifiable de ne faire porter l'étude que sur un fragment significatif de l'œuvre. Sa forme est celle d'un thème et variations. Déjà, dans le passé, des musiciens français comme BALBASTRE, DAQUIN, BOELY, avaient utilisé des mélodies de noëls populaires, qu'ils avaient illustrées instrumentalement sous la forme de thème et variations. Le mouvement initial est assez allant : allegro déciso, tempo di marcia, ♩ = 104.

L'orchestre mentionné est d'effectif moyen :

BOIS : 2 flûtes, 1 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 1 saxophone alto (utilisé pour la première fois).

CUIVRES : 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, cornet à piston.

PERCUSSIONS : timbales et petite batterie.

CORDES : 1 harpe, violons 1, violons 2, altos, violoncelles, contrebasses.

a) première section (thème). Mes. 1 à 17

D'emblée, le thème est joué à l'unisson par les 2/3 de l'orchestre (les percussions, flûtes, hautbois, trompettes, trombones et harpe y sont absents). Il est exposé dans une nuance double forte, en notes détachées ; c'est une marche décidée, jamais lourde. Il présente deux volets mélodiques enchaînés :

l'antécédent



le conséquent



b) deuxième section (première variation). Mes. 17 à 33

Cette fois, le thème est exprimé par la clarinette. L'unisson de la section précédente est remplacé par une harmonie de bois, à quatre voix (clarinette, flûtes et cor anglais en doublure, premier basson, deuxième basson). L'expression est différente : mélodie liée et jouée piano au lieu de détaché et double forte. Les liaisons mélodiques suppriment l'impression de marche.



c) troisième section (deuxième variation). Mes. 33 à 49

Tout l'orchestre joue, sauf les timbales. Il est divisé en deux strates : le thème est exprimé à l'unisson et à l'octave par les vents ; les cordes accompagnent sur un motif en tremolo (notes courtes répétées). L'ensemble progresse en crescendo d'intensité et de tempo (on trouve sur la partition l'indication "animez"). On remarque également la ponctuation de caisse claire sur la pulsation.



d) quatrième section (troisième variation). Mes. 49 à 65

Le tempo est plus lent (♩= 84). Le thème est joué lié, en do Majeur au lieu de do mineur. Le rythme est un peu modifié (présence du ternaire). Un basson ajoute un commentaire en notes piquées, se terminant par un trille. Cette section a un caractère champêtre complètement nouveau, et les deux cors y trouvent leur juste place.

e) cinquième section (quatrième variation). Mes. 65 à 81

On revient ici au premier tempo. Tout l'orchestre y est présent ; les timbales, accordées sur la tonique et la dominante, renforcent la dynamique de marche, dans la nuance double forte. Sur le conséquent du thème (mesure 73), l'intensité devient subitement pianissimo, puis retrouve progressivement son niveau initial.

Une fois la quatrième section conclue, BIZET ajoute une coda de neuf mesures (mes. 81 à 89) qui est tout à fait justifiée. En effet, elle permet une meilleure jonction avec le deuxième thème. Cette coda peut être décomposée de la manière suivante :
— mes. 81 à 83 : appel des cors et cornet à piston sur les neuf premières notes du thème (nuance ff)
— mes. 83 à 86 : écho de ces mêmes notes à la flûte, clarinette, basson (nuance pp)
— mes. 87 à 89 : accord conclusif de do mineur énoncé trois fois (en pp).

En conclusion, on peut souligner l'extrême simplicité du matériau thématique. L'orchestration est traitée par superposition, opposition, isolation de familles instrumentales. L'ensemble des paramètres non mélodiques tels que l'harmonie, le timbre, le rythme, le mode, l'intensité est combiné si habilement qu'il tonifie une forme élémentaire que BRAHMS avait déjà choisie dans ses "Variations sur un thème de Haydn". Sans être novateur, BIZET s'y montre ingénieux, évitant le piège de générer l'impression de paraphrase.

Conseils de travail

a) chez soi

— Ecouter l'œuvre plusieurs fois, repérer les différentes parties.
— Une fois les parties repérées, chanter le premier thème du Prélude, en frapper le rythme dans les mains. Battre la pulsation en chantant le thème ou en accompagnant la musique enregistrée.
— Repérer dans chaque section les particularités nouvelles de chaque variation.
— Repérer avec assurance les instruments.
— Se placer à un endroit quelconque du fragment musical (rembobiner la cassette à un endroit quelconque) et tenter de situer le passage écouté.
— Savoir chanter le thème aussi bien en mineur qu'en majeur.

b) pendant l'épreuve

— Ecouter l'œuvre.
— Situer rapidement l'œuvre et le compositeur, dans les contextes historique et artistique.
— Analyser l'œuvre, en dégager toutes les particularités. Ne pas hésiter à proposer de chanter les thèmes. Votre commentaire doit être clairement exposé, en cinq à dix minutes, puis le jury vous pose éventuellement des questions complémentaires.

---

création *d'une Bourse Musicale* "Hennessy-Mozart"

La société JAs HENNESSY & C° vient de créer, en collaboration avec l'Association des Amis de Mozart, une Bourse Musicale d'un montant de 100.000 francs destinée à récompenser, chaque année, un jeune virtuose qui aura été désigné comme étant le meilleur interprète de Mozart.

A un an du bicentenaire de la mort de Mozart, la société Hennessy souhaite apporter sa contribution au monde de la Musique et encourager ainsi de jeunes interprètes à poursuivre des études qui leur permettront de se perfectionner et d'aborder leur carrière musicale avec confiance.

Pour cette première année, **l'instrument qui a été choisi est le piano.** D'éminentes personnalités ont accepté de faire partie du Jury, lequel sera présidé par le pianiste et musicologue autrichien Paul Badura-Skoda.

Pour tous renseignements s'adresser à l'Association des Amis de Mozart, 5 place Boulnois, 75017 Paris - Tél. : 42.67.36.47.

LA DICTÉE DE RYTHMES

par **Max MÉREAUX,**
professeur, compositeur

et **Bruno PETIT,**
professeur d'informatique

Je me propose aujourd'hui de soumettre à mes collègues le programme d'un Logiciel permettant l'application efficace de la méthode de Dictée de Rythmes dont j'ai déjà exposé les principes dans les numéros 313 (décembre 84), 317 (avril 85), 336 (mars 87) et 335 (février 89) en présentant quelques séries de dictées possibles pour l'étude de certaines cellules rythmiques.

Le présent travail n'a pu être réalisé que grâce à la collaboration de M. Bruno Petit, professeur d'informatique et musicien amateur. Ce Logiciel permet une infinité de combinaisons à partir de rythmes de base et présente une progression d'un niveau très simple à un degré très difficile, selon les possibilités de chacun.

Il suffit de recopier le programme sur disquette pour mettre à la disposition des élèves un instrument de travail sérieux mais non moins agréable grâce au choix des couleurs et à la clarté de la présentation.

I – DESCRIPTIF DU LOGICIEL

1 – Intérêt pédagogique

1 – 1 La méthode convient aussi bien aux élèves des conservatoires qu'aux élèves des écoles primaires, des collèges et des lycées. Chaque élève peut travailler à son niveau et choisir les difficultés qui lui conviennent. Sur le plan de l'efficacité, on peut constater des progrès très rapides en éducation rythmique.

1 – 2 Niveau d'utilisation : très large. C'est à l'utilisateur d'adapter son choix à son niveau.

1 – 3 Matériel utilisable : MO5, MO6 dont la plupart des établissements secondaires sont équipés. Crayon optique.

1 – 4 La présente méthode consiste à étudier par la dictée certaines cellules rythmiques à partir desquelles les élèves pourront improviser par la suite. Elle procède donc d'une démarche analytique et non de la lecture globale d'une séquence rythmique.

2 – Conception informatique – Déroulement du programme

2 – 1 Le programme nécessitant l'usage du crayon optique, il débute par un réglage de ce dernier, précédé d'une page d'écran explicative.

2 – 2 Suit alors un court dialogue avec l'utilisateur permettant à celui-ci de choisir :

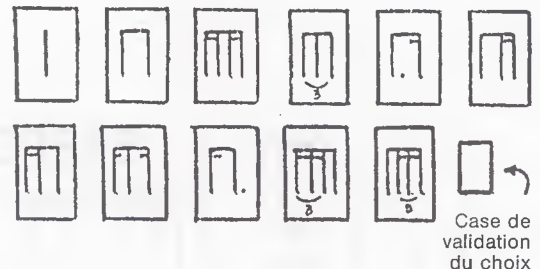
2–2–1 le type de rythmes (binaire ou ternaire)

2–2–2 le tempo (1 à 5) de la dictée :

1. très rapide (90 pulsations/minute)
2. rapide (72 pulsations/minute)
3. normal (60 pulsations/minute)
4. lent (45 pulsations minute)
5. très lent (30 pulsations/minute)

2–2–3 le niveau de difficulté rythmique : 11 cellules rythmiques de base représentées graphiquement, s'affichent en ligne au milieu de l'écran :

Exemple dans l'hypothèse du choix d'un rythme binaire :



L'utilisateur pointe à l'aide du crayon optique les cellules rythmiques de base qu'il souhaite avoir à reconnaître dans les dictées rythmiques (un virage de couleur signale le pointage). Toute latitude de choix lui est laissée. Le pointage de la case de droite permet la validation du choix.

2–2–4 Un petit délai est nécessaire pour permettre à la machine de générer, de façon aléatoire, cinq séquences rythmiques de base choisies parmi celles pointées par l'utilisateur.

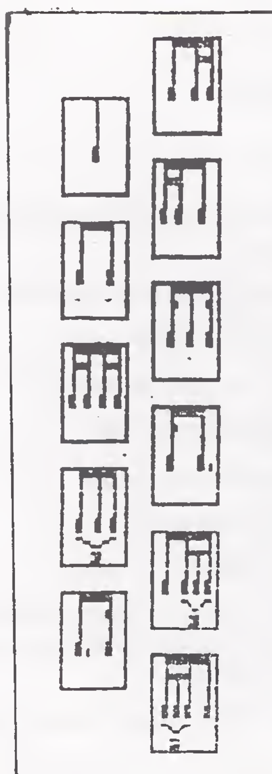
2–2–5 L'exercice proprement dit commence alors.

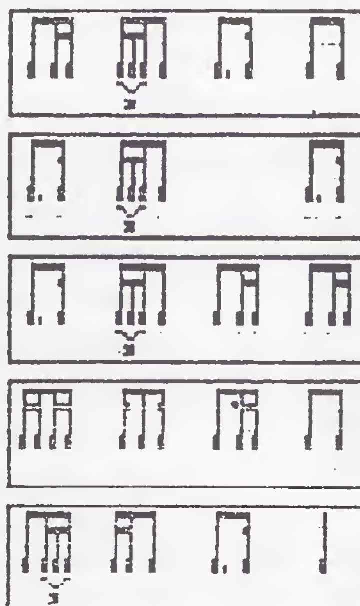
2–2–5–1 L'écran s'efface.

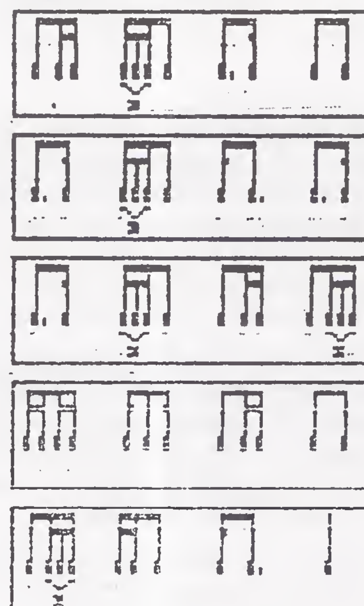
2–2–5–2 Un bandeau de sélection contenant les onze cellules rythmiques de base s'affiche dans la partie gauche de l'écran (les cellules rythmiques non voulues par l'utilisateur s'affichent sur fond rouge). (Cf page écran ci-après).

page écran

exercices corrections







4

3

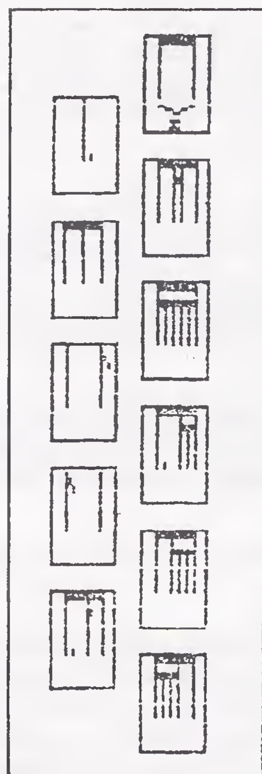
3

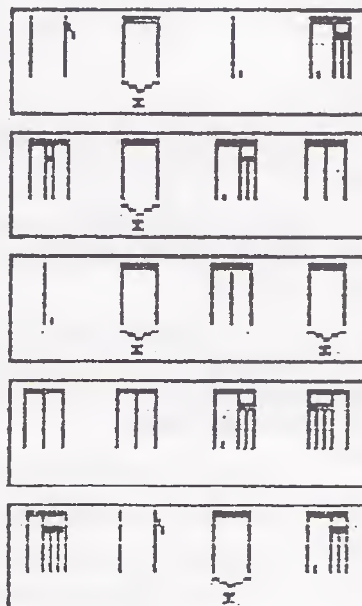
4

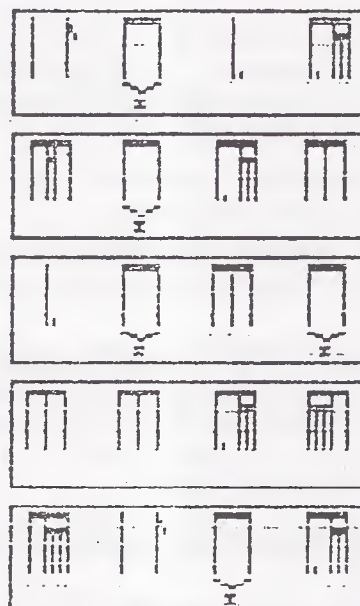
3

NOTE: 17

exercices corrections







4

4

4

4

4

NOTE: 20

2-2-5-3 Une grille d'exercice vierge s'affiche. Elle permettra de pointer les résultats d'écoute de 5 séquences rythmiques de 4 temps chacune.

2-2-5-4 Le tempo de référence (choisi par l'utilisateur au moment du dialogue) est diffusé trois fois, sur une note aigue brève, afin de permettre à l'utilisateur de bien s'en imprégner.

2-2-5-5 La première séquence rythmique est diffusée une première fois (elle le sera 3 fois).

— L'utilisateur ira "chercher" dans le bandeau de référence, à l'aide du crayon optique, la cellule rythmique de base qu'il aura reconnue.

— Il pointera alors la case réponse de son choix sur la ligne correspondant à cette première séquence.

— Il répètera cette double manœuvre autant de fois qu'il le souhaitera, pouvant même modifier ses choix initiaux.

— Enfin, il validera sa réponse en pointant la case verte de validation de la séquence en cours.

2-2-5-6 Une deuxième puis une troisième écoute de la même séquence seront proposées. Comme précédemment, l'utilisateur pourra modifier ses choix.

Après la troisième validation, la réponse est considérée comme définitive et la zone de validation correspondante vire au rouge.

2-2-5-7 Correction immédiate de la séquence rythmique.

— La bonne réponse s'affiche graphiquement dans la partie droite de l'écran, en regard de la réponse de l'utilisateur.

— Puis, la séquence rythmique est diffusée une dernière fois pour vérification ultime et contrôle des erreurs.

— Une note partielle sur 4 points s'affiche à l'extrême droite, la machine ayant comparé la réponse de l'élève avec la bonne réponse.

— Un court message, dans une zone réservée en bas de l'écran, invite l'élève à frapper la touche "entrée" pour enchaîner et passer à la séquence rythmique suivante.

2-2-6 Le même scénario se répète cinq fois, car cinq séquences rythmiques sont proposées à l'utilisateur, avec le même tempo et le même niveau de difficulté rythmique choisis initialement.

2-2-7 A la fin de la série des cinq exercices, la machine attribue une note globale sur 20 à l'utilisateur, en totalisant les cinq notes partielles.

2-2-8 Puis le programme recommence avec un nouveau dialogue permettant de modifier les choix de tempo et de difficulté rythmique.

— Le déroulement du programme sera le même dans l'hypothèse du choix de rythmes ternaires, seuls les graphismes et les séquences rythmiques étant adaptés.

REMARQUES

— Les séquences rythmées sont générées de façon totalement aléatoire, ce qui permet une utilisation illimitée du logiciel dans le temps.

— La présentation d'ensemble est soignée.

— Le clavier est complètement "verrouillé", seules les touches numériques 1 à 5 et la touche "entrée" étant reconnues.

Il est possible de se procurer une copie du programme "La dictée de Rythmes" réalisée **sur disquette** par Max MÉREAUX et Bruno PETIT, en adressant un chèque de 100 F (frais de participation, emballage et port compris) à l'adresse suivante :

M. Max MÉREAUX

7, place Maginot, 62500 SAINT-OMER

• • •

CALENDRIER DES CONCOURS POUR LA SESSION 1990 (B.O. nº 45)

I - Concours externe d'agrégation

— Lundi 23 Avril :
Dissertation sur un programme de caractère général
— Mardi 24 Avril :
Dissertation d'histoire de la musique
— Mercredi 25 Avril : Dictée musicale
— Jeudi 26 Avril : Ecriture musicale

II - Concours externe (CAPES)

— Lundi 19 Mars : Contrôle de l'oreille
— Mardi 20 Mars : Ecriture musicale
— Mercredi 21 Mars : Composition écrite

III - Concours interne (CAPES)

— Jeudi 15 Février : Composition à partir d'un dossier
— Vendredi 16 Février : Histoire de la musique

Université d'été "Musique chorale contemporaine et pédagogie"

Cette université s'est tenue du 23 au 28 août 1989 dans le beau cadre du centre de vacances de la F.A.L. 63 "Le Grand Panorama", au lac Chambon (Puy-de-Dôme).

Elle a accueilli 41 stagiaires ; les animateurs permanents étaient *Guy Maneveau,* professeur à l'Université de Pau, pour la pratique chorale et l'analyse, et *Michel Milone,* professeur de chant, pour la technique vocale individuelle et collective.

Des compositeurs invités : *Jean-Claude AMIOT, Jean-Marc Jouve, Bertrand Dubedout, Daniel Meir,* sont intervenus sur l'analyse de leurs œuvres, et, pour les deux derniers cités, pour leur interprétation.

L'organisation générale avait été déléguée par la M.A.F.P.E.N. de Clermont à Jean Lenoble, la subvention provenait pour les 2/3 de l'Éducation nationale et 1/3 de la Culture.

Les stagiaires ont apprécié le très haut niveau des séances de chœur et de chant, et ont tiré grand profit musical et pédagogique des rencontres avec les compositeurs.

Le travail a porté sur des extraits de "Gaudium et Spes", de Cristobal Halffter, "Episodes transparents", de Bertrand Dubedout, "Miniatures", de Daniel Meier.

La réflexion pédagogique ne s'est pas traduite par la rédaction d'un catalogue de transpositions didactiques, mais procédera, pour chacun, de l'assimilation du travail accompli. Un document, constituant les actes de la session, sera publié par le C.R.D.P. de Clermont-Ferrand.

Tous les participants ont souhaité la reprise d'une telle action l'an prochain ; la session aurait les mêmes objectifs musicaux et pédagogiques, mais aboutirait à la mise au point d'un programme qui serait donné en concert public. Pour ce programme, le titre de "Gaudium et Spes" a été avancé, et une commande a été faite à *Daniel Meier.*

Mais, pour prendre la forme d'une université d'été, qui assure un subventionnement total, le projet doit présenter une orientation pédagogique, et se soumettre à des contraintes administratives, auxquelles s'ajoutent des contraintes liées à la nature du programme.

Contraintes administratives : cette année, conformément au calendrier imposé, nous avons déposé le dossier au Ministère début janvier ; nous n'avons été informés de son acceptation que mi-avril : c'est très tard pour lancer une publicité, et notre travail d'organisation n'a pas été facile.

Contraintes musicales : l'œuvre de C. Halffter est écrite pour 32 voix réelles, réparties en 4 pupitres ; cela suppose la présence de 16 hommes et 16 femmes au moins, l'effectif idéal étant 2 par voix, soit 64 personnes.

Nous allons donc conduire deux démarches parallèles :

1. Faire de la publicité et recueillir dès maintenant des inscriptions fermes, qui seront à confirmer si le dossier est accepté.

Le public concerné par les Universités d'été est constitué par des "personnels susceptibles de réinvestir les connaissances et les méthodes acquises au cours de ces stages dans la formation des personnels de l'Éducation nationale" ; nous ajoutons "de la Culture", puisque ce Ministère participe au financement et à l'organisation.

Nous insistons sur l'absolue nécessité d'être excellents lecteurs et choristes expérimentés, l'appréciation de ces capacités étant sous la responsabilité de chacun.

Si, après examen par les M.A.F.P.E.N., un choix entre les candidatures était nécessaire, les critères seraient l'ordre d'inscription et la répartition entre hommes et femmes.

2. Constituer, suivre et soutenir le dossier administratif.

La période retenue serait de 8 jours pleins, vers la fin des vacances d'été, l'excellent accueil du Chambon nous est d'avance assuré.

L'on peut dès maintenant donner son inscription de principe à *Jean Lenoble. École normale 63037 Clermont-Ferrand cedex,* uniquement par courrier avec enveloppe timbrée réponse.

POSTES à pourvoir :

M. Jaillot, IPR, nous informe de la prochaine création, à l'île de La Réunion, de plusieurs postes de professeurs d'Éducation musicale. Quatre conservatoires viennent, en outre, d'être créés dans l'île.

Avantages : Traitement majoré de 35 à 40 %.

Pour le calcul de la retraite, 1 an = 1 an 1/3.

Informations complémentaires auprès de **M. Claude Jaillot,** IPR d'Éducation musicale, Rectorat de l'Académie de Paris, 12-20, rue Curial, 75019 Paris.

REGARDS SUR LA MESSE GRÉGORIENNE

II - Analyse du "Propre de Pâques"

par **Jacques VIRET**

Editions du texte

Graduale Romanum, Solesmes, 1974 ; *Graduale Triplex,* Solesmes, 1979 (avec notations musicales plus complètes) ; ou toute autre édition du graduel, du missel ou du paroissien postérieure à la "restauration grégorienne" de Solesmes, et conforme à l'"Édition Vaticane" du répertoire grégorien (dont nous reproduisons le texte mélodique, en le corrigeant au besoin[1]).

Discographie

– *Propres de Pâques et de Quasimodo* (1er dim. après Pâques), par le chœur des moines de l'abbaye de Solesmes, dir. Dom Jean Claire (Studio SM, disque noir 30 1021 ; cassette K 116).

– *Propre de Pâques,* avec le trope "Quem quaeritis" et l'ordinaire I, par la Nova Schola Gregoriana dir. Alberto Turco (Arion 38 807, disque noir).

Les chants constituant le propre grégorien de Pâques sont au nombre de six : un *introït,* un *alléluia,* un *offertoire* et une *communion,* tous appartenant au "vieux fonds" du répertoire et transmis par les manuscrits notés à partir du IXe siècle (mais la composition des mélodies remonte certainement plus loin dans le temps) ; ainsi qu'une *séquence,* genre postérieur au vieux fonds, issu de et rattaché à l'alléluia (celle de Pâques est attribuée à Wipo le Bourguignon, mort vers 1050).

1 – Introït "Resurrexi"

Traduction des paroles : (Antienne) je suis ressuscité, et me voici encore avec toi, alleluia ; tu as posé sur moi ta main, alleluia ; merveilleuse est apparue ta sagesse, alleluia, alleluia, (Verset) Seigneur tu m'as éprouvé et connu ; tu as connu mon coucher et mon réveil (psaume 139, versets 18, 5, 6, 1, 2).

Nous donnons la mélodie restituée, en rétablissant plusieurs *mi* montés à *fa* dans les manuscrits tardifs suivis par l'Édition Vaticane. Ainsi le mode de *mi* plagal ressort mieux, ce qui est d'autant plus opportun que l'introït de Pâques fournit l'un des spécimens les plus caractéristiques de ce mode à l'expression habituellement intérieure et contemplative. Ici en effet c'est le Christ lui-même qui parle à son Père, en reprenant à son compte quelques versets du psaume 139 : dialogue intemporel entre les personnes de la Trinité, dont seul le langage modal du grégorien, sublimement pur et dépouillé, a la faculté de suggérer l'ineffable mystère. Écoutons cette courbe sonore quasi immobile, concentrée en elle-même, qui s'enroule autour de la tonique mi et de la sus-tonique plus dense *fa* (ici comme ailleurs son appogiature en quelque sorte, ou sa sensible supérieure) : l'un des grands moments de la spiritualité grégorienne, qui dépasse ce que peut être, en soi, une belle mélodie... C'est tout juste si le degré *la,* dominante du mode, est atteint pour souligner à l'aigu certains mots saillants ("posuisti" = tu as posé ; "scientiatua = ta sagesse). – Comme chaque antienne d'introït, celle-ci s'ad-

joint un verset psalmodique, mécaniquement adapté à un "ton" d'allure récitative (principe de la psalmodie), après quoi on reprend l'antienne. On distingue aisément à l'audition la différence de style entre ce récitatif du verset central et la mélodie ornée de l'antienne.

Une analyse modale plus détaillée révèlera le jeu d'alternance subtil entre les deux tierces prépondérantes *mi-sol* et *ré-fa,* notamment dans les formules similaires des "alleluia" concluant chacune des trois phrases successives. A la tierce mineure *mi-sol* le début de la troisième phrase ("mirabilis... tua") ajoute la tierce majeure grave *do-mi* pour construire une triade *do-mi-sol* centrée sur *mi :* la ligne sonore s'amplifie quelque peu lorsqu'il est question de la "merveilleuse sagesse" de Dieu.

2 - Graduel "Haec dies"

Traduction des paroles : Voici le jour qu'a fait le Seigneur ; réjouissons-nous et soyons dans l'allégresse en ce jour. (Verset) Célébrez le Seigneur, car il est bon et sa miséricorde dure à jamais (psaume 118, versets 24 et 11).

H Aec di- es, quam fe- cit
Dó- mi- nus : exsulté- mus,
et lae- té- mur in e- a.
℣. Confi- témi- ni Dó- mi- no,
quó- ni- am bo- nus :
quó- ni- am in saé- cu- lum
mi-se- ri-cór- di- a e- ius.

A l'intériorité méditative de l'introït s'oppose l'allure légère et joyeuse du graduel. A vrai dire il ne s'agit point ici d'une mélodie librement composée (comme pour l'antienne de l'introït), mais de l'adaptation de formules communes à une vingtaine de graduels dans le même mode, à savoir le plagal de *ré* transposé sur tonique *la.* Ces formules communes n'excluent point toutefois l'emploi occasionnel de motifs originaux, composés spécialement pour tel ou tel texte. Ici les premiers mots "Haec dies" (Voici le jour...) se devaient d'être soulignés par une formule de caractère festif, au lieu des intonations habituelles plus simples. De même la seconde phrase du verset ("quoniam bonus" : car le Seigneur est bon) s'affranchit du prototype courant pour épancher en une courbe admirablement plastique – si limpide pourtant ! – tout ce que la jubilation pascale a d'exceptionnel et d'unique. Il est rare que la ligne saute ainsi en quelques notes d'une octave à l'autre *(sol-sol),* et il faut ensuite ressentir la ferveur éperdue que traduit l'élargissement rythmique du mot "bonus", étiré avec une visible complaisance. Les autres formules sont empruntées, et on notera que certaines d'entre elles figurent à la fois dans le corps de répons et dans le verset.

La modalité de ce chant donne au début l'impression d'un mode majeur de *fa* (avec *si bémol)* centré sur sa médiante *la,* en réalité tonique modale. Par la suite la tierce *la-do* (tonique-dominante) s'impose prioritairement, mais la résonance *fa-la* réaffirme plus loin sa présence, d'où un sentiment d'ensemble qui n'est pas franchement mineur. Par ailleurs le degré aigu *ré* entre en concurrence avec *do,* notamment au début du verset : la résonance de quarte *la-ré* vient donc affaiblir elle aussi la primauté de la tierce *la-do ;* ce sont de telles nuances qui font tout le charme de la composition modale, et la richesse spécifique de ce moyen d'expression.

3 - Alléluia "Pascha nostrum"

Traduction des paroles : Alleluia. (Verset) Notre Pâques a été immolée : le Christ (1 Corinthiens 5 : 7).

VII
A A'
A L-le-lú- ia.
B
℣. Pascha no-strum immo-lá-
B'
tus est Chri- stus.

Autant et davantage que le graduel, cet alléluia n'est qu'une effusion de joie débordante, dans la lumière du mode de *sol* authente dont la mélodie étend à l'aigu la tessiture jusqu'à l'extrême limite. Cette ascension exceptionnelle intervient dans le verset pour illustrer par une longue vocalise ornementale le mot "immolatus" (immolé), et constitue en fait une grande broderie autour de la domi-

nante *ré*. On y remarque la répétition amplifiée (B') du dessin B, et de même dans le "jubilus"[3] le dessin A est développé en A' : de semblables répétitions, avec ou sans variantes mélodiques, sont courantes dans les vocalises grégoriennes où la composition s'effectue selon des normes purement musicales, indépendantes du support verbal. La reprise écourtée du jubilus à la fin du verset ("Christus") est elle aussi une particularité fréquente des alléluias. – Sous l'angle modal il sera intéressant d'observer la lutte d'influence entre *si* et *do ; l'architecture normale du mode authente de sol* privilégie les degrés *sol, la, do* et *ré,* formule présente au début et surtout dans les descentes *ré – do – la – sol* ententues par quatre fois, mais *si* tend par instants à imposer une structure en tierces *(sol – si – ré)* qui serait celle du mode de *fa* (voir la fin de la vocalise d'"immolatus". Le motif *fa – la – do* aboutissant à *sol* (fin du jubilus) est également typique de la modalité de *sol.*

4 – Séquence "Victimes paschali"

Traduction des paroles : A la victime pascale que les Chrétiens offrent leurs louanges. L'Agneau a racheté ses brebis, le Christ innocent a réconcilié les pécheurs avec son Père. La mort et la vie se sont affrontées en un duel effrayant ; le maître de la vie était mort mais, vivant, il règne à nouveau", etc.

SEQ. I

Victimae paschá-li laudes ímmo-lent Christi- á-ni.
Agnus re-démit oves : Christus ínno-cens Patri re-conci-
li- ávit pecca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo confli-xé-re mi-rán-
do : dux vi-tae mórtu- us, regnat vivus. Dic no-bis Ma-rí- a,
quid vi-dísti in vi- a? Sepúlcrum Christi vi-véntis, et gló-

Cette séquence, l'une des rares à avoir échappé aux suppressions drastiques opérées par le Concile de Trente, illustre l'un des genres les plus florissants de la monodie post-grégorienne. Genre caractérisé notamment par un style rigoureusement syllabique, ainsi que par une coupe versifiée et strophique impliquant des répétitions de phrases mélodiques deux par deux. La séquence "Victimae paschali" (XI[e] siècle, la plus ancienne des cinq qui ont été conservées par la liturgie) se compose de huit strophes assonancées de deux ou trois vers, selon un schéma global A B B C D C D E. La mélodie garde toute la fermeté à la fois noble et élancée du mode authente de *ré,* dont elle agrandit cependant la tessiture en lui adjoignant la zone spécifique du plagal, à savoir le tétracorde grave *la-ré* ("Dic nobis Maria"). – Transformée, cette mélodie est devenue au XVI[e] siècle le choral allemand "Christ lag in Todesbanden", usitée dans la liturgie réformée et paraphrasée entre autres par J.S. BACH *(Orgelbüchlein,* cantate BWV 4).

5 – Offertoire "Terra tremuit"

Traduction des paroles : La terre a tremblé, et s'est tenue calme, tandis que Dieu se levait pour le jugement, alleluia" (psaume 76, versets 9 et 10).

TEr-ra tré-mu- it, et qui- é- vit,
dum re-súrge- ret in iudí- ci- o De- us,
al- le- lú- ia.

Le mode, plagal de *mi,* est le même que celui de l'introït, mais quelle différence dans l'allure et l'esprit de la mélodie ! Ici la ligne "bouge" beaucoup plus, et comporte quelque chose de mouvementé, voire de dramatique, en accord avec le dynamisme du texte. Les deux premières des trois phrases s'élèvent à l'aigu, puis reviennent au grave conformément aux suggestions des paroles. – Au point de vue modal il faut surtout remarquer le relief marqué que prend la sous-tonique *ré,* comme très souvent en *mi* plagal : la tonique *mi* ne devient structurale que tout à la fin, pour la cadence conclusive, après avoir été longuement esquivée par les circonvolutions ornementales sur les degrés voisins (et *ré* est le degré cadentiel des deux premières phrases). La prépondérance des degrés *ré, fa, sol* et *la* (qui avec *do* forment l'échelle pentatonique fondamentale de la modalité grégorienne) apparaît clairement si l'on réduit la mélodie ornée à son schéma syllabique, comme nous l'avons fait en encerclant la note structurale de chaque neume. *Ré* est constamment mis en rapport avec *fa,* mais aussi avec la dominante *la* ("in iudicio"), d'où l'impression fallacieuse d'un mode de *ré ;* mais ici (comme dans l'introït "Resurrexi") *fa* joue le rôle d'une appogiature dont la résolution sur *mi* se laisse très longtemps désirer.[4]

6 – Communion "Pascha nostrum"

Traduction des paroles : Notre Pâques a été immolée : le Christ, alleluia ; aussi nourrissons-nous des azymes de sincérité et de vérité, alleluia, alleluia, alleluia" (1 Cor. 5 : 7-8).



Cette communion, qui reprend en sa première phrase les paroles de l'alléluia, est d'un style plus orné qu'il n'est habituel pour cette forme (primitivement une antienne accompagnant des versets psalmodiés, tout comme l'introït). Elle conclut dans l'ambiance claire et chaleureuse du mode plagal de *fa* le propre de Pâques inauguré par le contemplatif *mi* plagal de l'introït "Resurrexi". Comme souvent en *fa* plagal la ligne se tient tout entière dans le voisinage de la tonique *fa,* axe unique de composition. Ce degré-maître entre en résonance tantôt avec la dominante *la* pour souligner à l'aigu les accents principaux, tantôt au grave avec *ré* ou *do* sur certaines syllabes atones, notamment finales. Ainsi les diverses cordes modales concourent à traduire mélodiquement le mouvement accentuel du texte, tout en affirmant les intervalles constitutifs du mode (remarquons que la double résonance *fa-ré* et *fa-la,* présente en particulier dans la première incise, entraîne une équivoque avec le mode authente de *ré).* – Il sera instructif d'observer, en marge de notre analyse, que le schéma *fa - ré - do - (ré) - fa - sol - la - sol - fa,* qui développe mélodiquement ces mêmes intervalles et a servi dans notre communion à élaborer les trois alléluias terminaux, se retrouve dans le célèbre thème hymnique qui domine le finale de la première symphonie de Brahms : chant de victoire dont on a souvent signalé la ressemblance avec le thème beethovénien de l'"Ode à la joie"[5]. Similitude évidemment fortuite mais non moins réelle, propre à montrer la permanence de certains archétypes musicaux ou leur résurgence dans des styles mutuellement très éloignés. En fait le schéma en question ressortit à ce que nous avons ailleurs appelé le *mélodisme majeur,* tributaire à la fois de la résonance et des échelles tétra - et pentatoniques, et très généralement associé à un sentiment de bien-être, de bonheur, de lumière ; rien d'étonnant donc à ce qu'il soit employé pour chanter "alleluia" dans la liturgie de Pâques...

Notes

1) Et en le complétant par des indicatios rythmiques (points et traits d'allongement) étrangères à la notation carrée authentique mais inspirées par les notations plus anciennes en neumes purs ; ces indications sont mises par nous-même, et empruntent à Dom Mocquereau le principe des "signes rythmiques" et la forme de ces signes.

2) Ces graduels sont ceux de la famille dite "Justus ut palma", dont il a été question dans notre précédent article (cf. note 7) et qui illustrent le principe de la composition par "centonisation", c'est-à-dire par formules communes. Nous avions à cette occasion fait une rapide allusion au graduel de Pâques, en rapport avec celui de la Messe de Minuit ("Tecum principium") qui appartient à la même famille.

3) Rappelons que ce mot, traditionnel depuis les premiers siècles, chrétiens, désigne la vocalise - parfois très longue - allongeant la syllabe finale de l'acclamation "alleluia" dans ce chant responsorial de la messe. Les Pères de l'Eglise (notamment saint Augustin) le mentionnent souvent dans leurs commentaires de psaumes, et lui attribuent une valeur de joie mystique. On peut aussi le rapprocher de certaines formes de chant folklorique vocalisé (par exemple le "jodel", étymologiquement apparenté au "jubilus").

4) Comme tous les offertoires, celui-ci comportait des versets de style orné (donc non psalmodique comme pour l'introït et la communion), qui sont sortis de l'usage vers le XI[e] ou le XII[e] siècle. Les trois versets de l'offertoire "Terra tremuit" sont reproduits dans *Offertoires neumés* (éd. R. Fischer), Solesmes, 1978, pp. 55-56.

5) On trouve aussi un thème de profil semblable dans le finale ("Muss es sein ?") du seizième et dernier quatuor de Beethoven, l'op. 135 (thème secondaire, d'abord exposé en *la* majeur).

3e Carrefour Media Jeunesse de Niort

Pour la troisième année consécutive, le Parc des Expositions de la ville de Niort accueillait le Carrefour Media Jeunesse. Durant quatre jours — du 16 au 19 novembre 1989 —, ce fut la grande fête des médias, de tous les médias : radio, télévision, vidéo, télématique (logiciels musicaux), mais aussi disques, partitions et livres (au "Village de Papier").

Venus de toutes les régions de France, des écoliers, collégiens et lycéens présentaient également leurs propres productions, élaborées — le plus souvent — dans le cadre d'un PAE ; clips, journaux et magazines imprimés ou télévisés, romans, BD, ainsi que spectacles vivants — théâtre, concerts et comédies musicales ("L'enfant Musique", "Un bal fantasque"...).

Les CEMEA, Centres d'entraînement aux méthodes d'Education active, — ô "l'agir éducationnel" ! — présentaient, sous la responsabilité de Jean-Pierre Dodet, *"Viv(r)e la Musique Contemporaine",* espace organisé autour de trois lieux d'animation : lieu d'"Information, d'Ecoute et de Lecture" (avec cassettothèque et bibliothèque) ; lieu de "Manipulation didactique" (avec panneaux électriques interactifs) ; lieu de "Pratique instrumentale" (avec studio digital, studio analogique et synthétiseurs analogiques). L'espace VMC proposait également le (déjà bien connu) "G'Bogosse" du Groupe de Musique électroacoustique de Bourges (GMEB), ainsi que les productions du Groupe musical électroacoustique d'Albi (GMEA).

Francis Cousté

VOLKSLIED ET KUNSTLIED

Dans le romantisme et le pré-romantisme

par **Christiane SPIETH-WEISSENBACHER**

Comme dans toute problématique exposée ainsi sous forme de binôme, l'élément primordial est le "ET" : le problème réside ici dans la RENCONTRE du Volkslied et du Kunstkied.

Le terrain retenu pour cette rencontre est le LIED, c'est-à-dire un genre qui exclut toute la musique instrumentale, et toute la musique vocale dramatique : 2 terrains qui s'avérèrent pourtant extrêmement propices à la fertilisation de la musique savante par la musique populaire...

L'époque retenue est le 19e siècle, ce qui exclut d'autres moments tout aussi fructueux dans l'histoire des rapports entre chanson populaire et chanson savante, comme le début du 16e siècle (la chanson polyphonique française) ou le début du 20e siècle (Bartók et ses émules).

Il serait temps enfin de faire remarquer que Volkslied et Kunstlied sont des mots allemands, ce qui exclut de la problématique des compositeurs du 19e siècle comme Dvořák *(Chansons bohémiennes* op. 55), Chopin *(les mélodies de l'op. 74),* Moussorgsky *(Kalistratouchka),* Grieg *(Album for mandssang* op. 30), etc...

Cet op. 30 de Grieg est écrit pour chœur, la formation qui a fait le plus large accueil au 19e siècle – en Allemagne comme ailleurs – au Lied inspiré du chant populaire, et dont on ne saurait donc faire abstraction dans le contexte de la question telle qu'elle est formulée. J'ai toutefois choisi de limiter mon approche du sujet au Lied pour voix seule : d'abord parce qu'en 7 pages, on ne peut pas tout dire, et ensuite parce que c'est là que la fusion a été la plus bénéfique à l'Art, le répertoire correspondant pour chœur répondant à des nécessités plus sociologiques que proprement musicales.

Même à l'intérieur des frontières ainsi délimitées, la perspective du sujet reste large, car l'attitude des compositeurs de Lieder face au Volkslied a considérablement évolué de 1750 à 1900.

Je pars de 1750 pour la bonne raison que, si le mot "Volkslied" n'a été forgé par Herder qu'en 1778, la chose qu'il représente est devenue un objet de réflexion esthétique dès le milieu du 18e siècle. Le contexte est alors celui de l'Aufklärung: le "Volkslied" avant la lettre séduisit des compositeurs comme **Schulz** (1747-1800), **Reichardt** (1752-1814) ou **Zelter** (1758-1832) : des "républicains" – ils eurent maille à partir avec les souverains absolutistes de la Prusse de l'époque (note 1) – qui se sentirent essentiellement concernés par l'éducation du peuple (cf. leurs écrits), qui virent dans le Volkslied le moyen idéal d'accéder à ce peuple, et qui fabriquèrent ainsi de toutes pièces des "Lieder im Volkston" (c'est le titre des 48 lieder publiés par Schulz à Berlin en 1782, 1785 et 1790), dont la première vertu était donc ni leur authenticité – ni même leur qualité artistique, mais leur accessibilité **(Ex. 1 et 2).**

REICHARDT. *Das Veilchen (1783) mes. 1-3 poème de Goethe [éd. Peters]*

ZELTER. *Der König von Thule (1812) mes. 1-4 poème de Goethe [éd. Peters].*

1 : Frédéric II le Grand [1740-86], Frédéric-Guillaume I [1786-97] et Frédéric-Guillaume III [1797-1840].

C'est un peu dans le même sens que G. Thomson édita ses 6 volumes de Scottish Airs entre 1793 et 1841 – quoiqu'il récupérât de véritables mélodies populaires et qu'il s'adressât à de grands compositeurs (Haydn, Pleyel, Beethoven, Weber) ; mais son premier but était bel et bien la diffusion massive, puisqu'il n'hésita ni à adapter les vieilles mélodies populaires au goût viennois du jour (outrage à leur authenticité) ni à simplifier les arrangements de Beethoven (outrage à l'art !) (note 2).

Quand en 1778 Herder publie ses Volkslieder, il reprend une tradition toute différente, légataire, par l'intermédiaire de poètes anglais comme McPherson ou T. Percy, de Rousseau, et légatrice du futur romantisme.

Cette tradition repose sur un double postulat : 1) la vérité est celle du cœur ; 2) le langage du cœur est la musique – dont la parole s'est progressivement détachée sous l'influence croissante du rationalisme (cf. le discours sur l'origine des langues). Pour retrouver cette vérité première, il s'agit donc de remonter le cours du chant populaire – qui nous vient du fond des âges, dans la certitude que, plus on remonte, plus on se rapproche de la Musique avec un grand M – c'est-à-dire de l'Art.

Contrairement à leurs collègues de l'Aufklärung, les artistes romantiques ont donc fait **de véritables recherches dans le passé du chant populaire** ; et ils n'ont pas hésité à **ajouter de l'art** là où l'histoire leur paraissait en manquer.

Les exemples de tels "créateurs de Volkslieder" sont nombreux. Citons, dans l'ordre chronologique, James Macpherson (1736-1796), un poète écossais qui publia les 6 chants de son *Fingal* et les 6 livres de sa *Temora* comme des traductions d'un poète gaélique du 3[e] siècle nommé Ossian... ; **Goethe,** qui, à Strasbourg en 1770, fit la connaissance de Herder et se mit sur son conseil à parcourir la campagne alsacienne en quête d'authentiques Volkslieder, et à écrire lui-même des "Volkslieder" comme *Der König in Thule* précisément... ; Arnim et Brentano, qui publièrent entre 1806 et 1808 les 4 volumes du *Knabenwunderhorn...*

Il n'a été question jusqu'ici que des poèmes du "Volkslied" romantique. Qu'en fut-il de sa musique ? Elle connut en fait le même sort que les poèmes, mais seulement bien plus tard, le Romantisme musical ayant démarré une bonne génération après le Romantisme littéraire. C'est-à-dire qu'au moment où Herder, Goethe, Arnim, Brentano et bien d'autres encore recherchaient des Volkslieder authentiques pour mieux les recréer, il n'y avait aucun compositeur pour faire le même travail du côté de la musique ; non pas faute de compétence, mais faute d'avoir pris conscience de l'intérêt que pût présenter la même démarche sur le plan de l'art musical. Une telle prise de conscience ne se développa que dans les années 1830-40, et c'est elle qui fait, partant, la différence entre un Mahler et un Schubert.

Mahler et Brahms se sont tous deux réclamés ouvertement du Volkslied ; mais un tel aveu de la part de tels créateurs impliquait nécessairement un dépassement du modèle, dépassement qui – comme on le verra plus loin – s'est réalisé chez chacun selon les lignes de sa propre personnalité artistique : en un mot, les "Volkslieder" de Brahms et les "Wunderhornlieder" de Mahler sont respectivement bien plus brahmsiens et mahlériens qu'ils ne sont "volkstümlich" !

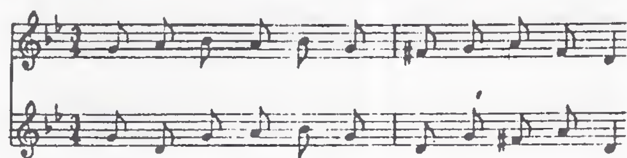
En revanche, les lieder de Schubert ont volontiers des allures populaires, sans que le compositeur ait jamais revendiqué pour autant le modèle du "Volkslied : Walter Wiora (note 3) a pu trouver 100 exemples de "ressemblance" entre des Lieder de Schubert et d'authentiques Volkslieder. **(ex. 3),** M. J.E. Brown (note 4) n'a trouvé qu'un

Ex. 3 W. Wiora op. cit. [pp. 127-132]

2 : cette attitude aura des prolongements au 19[e] siècle auprès de P.F. Silcher (1789-1860), un universitaire qui composa des chansons populaires à partir des œuvres de Mozart... C'est aussi un peu l'approche de Schumann dans son *Album à la Jeunesse* op. 79

3 : W. Wiora : *Das deutsche Lied : zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung,* Moseler Verlag, 1971)

4 : M. J.E. Brown : "Schubert and some folksongs", *Music and Letters,* 1972



seul “aveu” du type “nach einem Volkslied”, et voyez dans quelles conditions une inscription sur le carton d’emballage (récupéré comme fond de cadre par les destinataires) ayant acheminé le manuscrit de l’Écossaise en Ré Majeur D. 529/5 chez les Spaun – une inscription qui n’est même pas un autographe !

Le bilan de ce premier volet de l’histoire des rapports Kunstlied-Volkslied au 19e siècle est un double paradoxe : plus la musique (quoiqu’indubitablement artistique – nous ne sommes plus à l’heure de l’École de Berlin !) a l’air “populaire”, moins le modèle est revendiqué ; plus un compositeur avoue sa dette à l’égard du Volkslied, plus sa musique est personnelle...

Il nous reste à présent à considérer les choix des deux compositeurs de la fin du 19e qui ont en quelque sorte lié leur réputation au parti qu’ils ont délibérément tiré, chacun à sa façon, du rapprochement Volkslied-Kunstlied.

La manifestation la plus évidente de la dette avouée de Brahms à l’égard du Volkslied est le recueil de 49 *Deutsche Volkslieder* qu’il publia en 1894 (note 5).

Si Brahms n’a pas donné de nº d’opus à ce recueil, ce n’est pas parce qu’il le trouvait indigne de figurer à côté de ses autres Kunstlieder – l’attitude de Chopin face à ses “mazurkas lyriques”, qui, de ce fait, ne furent publiées qu’après sa mort, par Fontana, mais au contraire parce qu’il trouvait indigne de s’attribuer une paternité qui lui semblait revenir de droit au Volkslied – l’attitude de Dvŏrák, qui, par la même déférence pour le “lidová píseň”, s’interdit d’utiliser d’authentiques mélodies populaires dans sa propre musique...

Cette déférence pour le Volkslied, Brahms l’a exprimée en toutes lettres dans deux écrits, l’un adressé à Clara Schumann le 27 janvier 1860, l’autre adressé à son éditeur le 28 avril 1894. 1860 : “Le lied est tellement en train de faire fausse route que l’on ne saurait assez se fixer un idéal. Et cet idéal, c’est pour moi le lied populaire”. 1894 (Brahms parle de ses propres *Deutsche Volkslieder) :* “Celui qui les voit et les entend affirme qu’ils sont de moi, et c’est vrai qu’ils ressemblent aux miens – ce qui veut dire : mon meilleur lied pourrait passer là-bas pour le dernier, et le dernier là-bas pourrait être considéré comme mon meilleur”.

Que le Volkslied soit pour Brahms le but “idéal” vers lequel tende son Kunstlied, voilà ce que confirme enfin la chronologie : après les 49 *Deutsche Volkslieder* de 1894, Brahms ne composera plus, en matière de Lieder, que les *4 Ernste Gesänge* de l’op. 121, les plus “artistiques” des Kunstlieder de Brahms – dont nous verrons qu’ils récupèrent bien des procédés d’écriture à l’œuvre dans les *Deutsche Volkslieder* publiés deux ans plus tôt...

L’“aveu” de l’intérêt de Mahler pour le Volkslied réside dans le fait qu’il a consacré 14 ans (1887-1901) sur les 30 (1880-1910) de sa carrière artistique au Wunderhorn et à lui seul – si l’on fait abstraction de la 1re symphonie, achevée en 1888.

Mais Mahler n’a jamais considéré le Volkslied comme un idéal à atteindre. La seule mention qu’il ait jamais faite de l’influence directe du Volkslied sur son style concerne un aspect particulier d’un lied particulier (cf. plus loin). D’autre part, dès 1892, l’accompagnateur des Wunderhornlieder n’est plus exclusivement le piano (comme dans les *Lieder und Gesänge* de 1887-90) mais aussi l’orchestre ; et en 1894, un Wunderhornlied a carrément trouvé une issue dans la symphonie ! Orchestre et symphonie : le moyen d’expression et la forme qui accapareront Mahler pour le reste de sa vie créatrice après avoir abandonné le *Wunderhorn* en 1902... Enfin, la distance qui sépare les pôles “Kunst” et “Volk” est bien plus grande dans la sphère du lied mahlérien que dans celle du lied brahmsien : il n’est qu’à comparer l’axe *“Deutsche Volkslieder-Ersnte Gesänge”* avec l’axe *“Wunderhornlieder-Kindertotenlieder”* pour s’en assurer...

Pour Mahler, le Volkslied semble donc avoir été davantage un “point de départ” qu’un “point d’arrivée”. Mais alors, quelle fut la fin servie par ce qui semble avoir été/a été reconnu comme le moyen idéal d’y parvenir ? Nous répondrons à cette question en comparant l’attitude de Mahler à celle de Brahms aux différents niveaux de l’élaboration de leurs “Volks” Lieder respectifs *(Wunderhornlieder* et *Deutsche Volkslieder) :* choix des textes, choix des mélodies, traitement du strophisme et définition du style (note 6).

En bons romantiques, Brahms, et Mahler ont tous deux puisé les textes de leurs “Volkslieder”, non pas dans les réserves “philistines” (le mot est de Brahms) de Erk, Bohme “et toute cette racaille de gérants du Volkslied” (les

---

5 : les 14 *Deutsche Volkslieder de 1864 sont écrits pour chœur, et les 14 Kindervolkslieder* de 1858 – pour chant et piano – sont moins intéressants : c’est “l’album à la jeunesse” de Brahms, publié sans nom d’auteur et avec une dédicace aux enfants de Schumann...

6 : pour les besoins de la comparaison, nous ne retiendrons des Wunderhornlieder que ceux faisant l’objet d’une version pour piano : les 9 des cahiers 2 et 3 des *Lieder und Gesänge* de 1887-90 (Scott), les 12 du *Knaben Wunderhorn* écrit entre 1892 et 1898 et les 2 *Lieder* dse 1899 et 1901 (Universal Edition).

compilateurs positivistes, qui considéraient le Volkslied comme un **fait de société)**, mais dans les réserves artistiques de Zuccalmaglio (Brahms) et Arnim & Brentano (Mahler), c'est-à-dire des poètes qui, comme on l'a vu, n'hésitèrent pas à choisir leur matériau et même à le revoir ou à le compléter si nécessaire.

Mais dès le choix des poèmes, les attitudes divergent : là où Brahms retient essentiellement des histoires d'amour, toujours sérieuses (note 7) et volontiers tragiques, Mahler, quoique dans l'ensemble encore plus pessimiste que Brahms, fait preuve d'un plus grand éclectisme et surtout d'une attirance très marquée pour la sphère militaire : *Um schlimme Kinder* est une histoire pour enfants sages, *Des Antonius Fischpredigt* et *Lob des hohen Verstands* sont, en deçà de leur grande portée philosophique, des histoires drôles, et un tiers des Wunderhornlieder qui nous intéressent sont des histoires de soldat (note 8).

Enfin, Mahler n'hésite pas à faire des interventions personnelles sur ses textes : dans *Aus ! aus !* par exemple, il supprime les 2 dernières strophes, qui donnaient la morale de l'histoire : en un mot "la vie n'est rien sans amour" ; il supprime aussi les 3 premiers vers de la 4e strophe, qui introduisaient un décalage temporel entre le départ du gars à l'armée et l'entrée de la fille au couvent : ce qui était la conséquence tragique de l'infidélité éprouvée du gars devient un argument théâtral (et donc peu crédible) au moment des adieux ; d'autre part Mahler ajoute les exclamations "Juchhe !" et "Aus !" (en vedette, la première dans le refrain, la seconde dans le titre et le postlude "accel".) ainsi que les derniers vers, porteurs d'une nouvelle morale : "Console-toi, mon trésor, en mai poussent tant de fleurs, on n'a pas fini d'aimer". Le Volkslied présente donc pour Mahler le premier intérêt de pouvoir être déformé, dans la plus pure tradition de la transmission orale propre à la chanson populaire, et avec la bénédiction de Herder – le champion de la re-création romantique (note 9).

En prêtant des intentions peu sincères à la fille dans *Aus ! Aus !,* Mahler gomme d'une part la dimension lyrique, d'autre part il crée un double langage dont la présence est soulignée par l'indication "Mit Parodie" en tête de chaque couplet chanté par elle : deux actions qui vont dans le même sens, qui est celui **d'un recul, d'un détachement,** d'une **distanciation** qui se situent eux-mêmes aux antipodes de **l'engagement** de Brahms : c'est la distance qui sépare le post-romantisme crépusculaire de Mahler du Romantisme quasi juvénile de Brahms... La prédilection de Mahler pour le "genre dramatique" (13 Wunderhornlieder sur les 23 retenus sont en dialogue) – qui s'oppose bien sûr à celle de Brahms pour le monologue lyrique (note 10) – et le parti qu'il en tire dans sa musique (cf. plus loin) vont eux aussi dans ce sens... C'est ce "détachement" permis par l'universalité du Volkslied qui donne enfin son caractère spécifique au Lied militaire de Mahler : contrairement au très populaire "Va pensiero" de Verdi qui unit toutes les voix italiennes dans le même amour de la patrie, le "im Volkston" noté au début de *Zu Strasbourg auf der Schanz* se veut "ohne Sentimentalitat", et l'intervention – textuelle et musicale – de Mahler sur ce Wunderhornlied souligne **l'injustice** (cf. la répétition et l'accentuation de "Um Pardon !" dans le vers "J'ai dû demander pardon") et **l'absurdité** (cf. la phrase suivante "et on me verse quand-même ma solde !", plongeant dans le grave avec l'indication "en frémissant d'horreur") de la mort sous les drapeaux, plutôt que l'amour du Suisse pour son drapeau : comment pourrait-il du reste en être autrement de la part d'un homme qui se considérait "trois fois apatride" puisque allemand dans sa Bohême natale, tchèque dans l'empire autrichien et juif partout dans le monde !

Toutes ces remarques concernant l'attitude de Brahms et de Mahler face au texte n'auraient guère d'intérêt si celles-ci n'avaient pas des prolongements significatifs dans la musique.

(A suivre)

---

7 : le cas de *Och, Moder* est exceptionnel.

8 : le plan de E.M. Dargy *(Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler,* Peter Lang, 1981) rend justice à cet éclectisme, en même temps qu'il reflète une réalité des recueils de Volkslieder, qui font volontiers des regroupements thématiques : c'est le cas, par exemple, du *Knaben Wunderhorn* (vol. 2, 3 et 4) d'Arnim & Brentano, du *Liederhort* de Erk & Böhme, ainsi que, plus près de nous, du délicieux *Grosse Liederbuch* illustré par Tomi Ungerer...

9 : de même Mahler a-t-il préféré ailleurs s'adresser à des petits auteurs et à lui-même plutôt qu'à de grands noms de la littérature...

10 : 89 % dans le Kunstlied, 44 % dans le Volkslied selon les calculs de W. Morik dans *J. Brahms und sein Verhältniss zum deutschen Volkslied,* Schneider, Tutzing, 1965.

DON GIOVANNI

par **Philippe A. AUTEXIER**

Le *"lieto fine"* (la fin heureuse) dans un opéra bouffe peut bien être une convention de forme, il devient une nécessité de fond chez Mozart. *Don Giovanni* est une structure où chaque détail est voulu, ce qui revient à dire que toute modification le défigure. En lisant les manuscrits de Mozart, il m'est arrivé plusieurs fois de rencontrer un passage biffé au profit d'une idée moins riche ; dans tous les cas, j'ai pu vérifier que le changement avait été décidé au profit de l'ensemble. C'est dire combien la conception générale de l'œuvre est déterminante chez Mozart, à commencer par la structure tonale.

Celle-ci, pour *Don Giovanni,* est partiellement dictée d'avance par les clichés symboliques. Ré mineur, la tonalité du *Requiem,* s'imposait pour le retour du Commandeur et la chute du héros. Le cadre général du finale du second acte ne pouvait donc pas prendre d'autre couleur que celle de la tonalité la plus directement contrastante avec ré mineur, ré majeur. Pour l'autre finale, où Don Giovanni offre la fête à tous et où la vérité saute enfin aux yeux de chacun, rien ne pouvait mieux convenir qu'ut majeur, le ton de la pleine lumière.

Acte I	Finale I	Acte II	Finale II
?	UT	?	RE

La voie était toute tracée vers un enchaînement traditionnel de quintes.

FA ⟶ UT ⟶ SOL ⟶ RE

Don Giovanni et les genres lyriques

La bibliographie sur *Don Giovanni* est encombrée d'observations sur la dénomination que Lorenzo da Ponte a utilisée sur la page de titre du livret original pour qualifier l'œuvre, *dramma giocoso.* Cette expression désignerait un genre nouveau, créé par Mozart en 1787, où seraient combinés des éléments essentiels de l'*opera seria* (d'où le terme *dramma,* dit-on) et de l'*opera buffa* d'où le mot *giocoso,* "gai"). Cette affirmation est un enchevêtrement de stupidités.

Stupidité d'abord au niveau de la création d'un genre nouveau. Il y a déjà eu avant celui de Mozart une vingtaine de *Don Giovanni,* toujours tragiques et comiques à la fois. Ce sont tous des *drammi giocosi.*

Stupidité ensuite au niveau de la production mozartienne, car il ne s'agit pas là du premier *dramma giocoso* du maître. Déjà en 1774, le livret original de *La finta giardiniera* porte cette dénomination.

Stupidité enfin au niveau des concepts utilisés, le *drame,* le *tragique* et l'*opera seria,* qui sont distincts. Un drame n'est pas forcément tragique (les comédies sont des drames) ; un *opera seria* ne l'est pas obligatoirement non plus. Ce dernier point est peu connu, bien que Mozart lui-même ait signé dans sa jeunesse plusieurs *opere serie* non tragiques.

Comme objet destiné à la composition musicale, le texte d'un futur opéra est désigné non par le terme de *livret,* mais par celui de *dramma per musica.* Il en existe quatre catégories :

1. le *dramma sereno* (drame serein), ou ***serenata*** (sérénade ; noter l'étymologie, de *sereno*), principalement représenté chez Mozart par *Ascanio in Alba* et par *Il re pastore,* mais qu'il n'a plus traité par la suite ;
2. le ***dramma serio*** (drame grave), dont se réclament *Idomeneo* et *La clemenza di Tito,* mais aussi *Thamos* en allemand (pour autant que l'on puisse considérer cet ensemble de pièces comme un opéra) ;
3. le ***dramma giocoso*** (drame gai), dont le modèle le plus pur est *La finta giardiniera* et qui regroupe *Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Die Entführung aus dem Serail* et *Die Zauberflöte* ;
4. le *dramma burlesco* (drame burlesque), ou ***burletta*** (plaisanterie), dont dépend *Così fan tutte.*

La distinction entre les genres auxquels appartiennent ces quatre catégories se fait sur le critère d'absence ou de présence d'une tension tragique ou d'une tension comique.

Les deux premières catégories (*serenata* et *dramma serio*) forment le genre de l'***opera seria***, dont la caractéristique n'est pas de contenir des éléments tragiques, mais de ne connaître aucune tension comique. La *serenata* est en plus dépourvue de tension tragique, d'où son absolue sérénité. Elle est réservée aux sujets de type arcadique, qui peignent un monde idéal, ce qui est presque syno-

De fait, le premier acte proprement dit (sans son finale), commence, transite et termine en fa majeur (numéros 1, 6 et 12). La seule tonalité qui vient lui faire concurrence, on s'en doute, est ré majeur ; elle est distribuée avec un souci évident d'alternance symétrique (numéros 4, 8 et 10). Mais contrairement à la tonalité principale, ré majeur ne se retrouvera pas dans le premier finale.

Tableau synthétique des tonalités dans le premier acte (4)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
FA-ré		MIb	RE	SOL	FA	LA	RE	SIb	RE	SIb	FA	UT

Le second acte commence naturellement en sol majeur (numéro 14) et retrouve cette tonalité à mi-parcours (numéro 20). Il accepte fa majeur comme alternative (numéro 17, pour un air où Don Giovanni déguisé s'adresse aux paysans ligués contre lui : la révolte de Masetto, au numéro 6, était elle aussi en fa majeur) et lui laisse même le dernier mot (numéro 23) avant le finale. Entre chaque numéro en sol ou en fa, il y en a toujours deux autres dans des tonalités différentes, ce qui produit le même aspect régulier, sinon symétrique, qu'au premier acte.

Tableau synthétique des tonalités dans le second acte (4)

14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
SOL	LA	RE	FA	UT	MIb	SOL	SIb	MI	FA	RE

Les deux tableaux montrent que toutes les tonalités nouvelles (celles qui ne sont ni encadrées, ni encerclées) sont choisies en fonction de leur rapport avec celles qui les précèdent ou, beaucoup plus rarement, qui les suivent. Par exemple, la relation tritonique entre les numéros 21 et 22 (si-bémol majeur — mi majeur) s'explique par le fait que l'action vient de se transporter dans un cimetière, autant dire dans le monde des morts, voire du surnaturel (la statue qui remue la tête et qui parle), donc dans l'extratonal. La "résolution" du triton viendra dans le numéro suivant.

21	22	23
SIb	MI	FA
↑	Dominante	↑

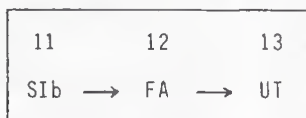
Pour analyser la progression tonale de la fin de l'opéra, il faut donc faire momentanément abstraction du numéro 22. On peut alors comparer les tonalités des deux derniers numéros de chaque acte (11-12 et 21-23, si-bémol majeur — fa majeur dans les deux cas), ainsi que leur rapport avec les finali (numéros 13 et 24, dans lesquels la situation est grossièrement la même, celle d'une fête chez Don Giovanni). La progression normale, celle du premier acte, est dominantique.

nyme de *pastoral* au XVIIIe siècle. En dehors du répertoire lyrique, cette catégorie esthétique a eu pour aboutissement la *Symphonie pastorale* de Beethoven.

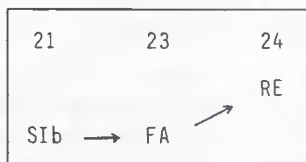
Pour son époque en général et pour Mozart en particulier, le *dramma serio* est l'opéra par excellence. Le compositeur parle lui-même de "vrai opéra" (*vera opera*), dans son catalogue autographe, à propos de *La clemenza di Tito.* Contrairement à ce qu'affirment les commentateurs, cette catégorie n'était pas usée, mais bien en plein renouveau, sous l'impulsion des dernières tendances esthétiques prônées par Shaftesbury et par Diderot. Il s'agissait de créer un style héroïque à l'antique, dont les témoins les plus parfaits furent *le Serment des Horaces* de David (1785) et l'opéra de Mozart. Le relai fut pris par les dramaturges de la Révolution, avant que de passer par la plume de Beethoven (*Symphonie héroïque,* par exemple).
Avec moins de rigueur, mais plus de force, le style héroïque s'acclimate aussi au *dramma giocoso,* notamment dans *Don Giovanni, Die Zauberflöte* et, surtout, *Fidelio.* Cette catégorie est considérée par Mozart comme celle du "grand opéra" (*grosse Oper,* dans le livret et sur la première affiche de *Die Zauberflöte*). Elle est marquée par la conjonction des tensions comique et tragique. Avec la *burletta*, exempte d'éléments tragiques, elle constitue le genre de l'***opera buffa.*** Si on perçoit bien les traits que le *dramma giocoso* partage avec la *burletta* (comique) et le *dramma serio* (tragique), il convient de ne pas le considérer comme un compromis des deux, car la frontière entre l'*opera seria* et l'*opera buffa* est infranchissable. Non en raison d'une interdiction ou d'un usage quelconque, mais parce que le franchissement est inutile : le *dramma giocoso* possède en soi les tensions qui lui sont nécessaires ; il n'a pas besoin de les emprunter.

La majorité de la production lyrique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle se réclame du *dramma giocoso,* tant il est vrai que le concours des deux types de tension est le meilleur garant du succès. Personne n'a jamais tenté de trouver des accents d'*opera seria* dans les *drammi giocosi* de Haydn ; il n'y a pas de raison particulière d'en rechercher dans ceux de son jeune collègue non plus.

Sur six œuvres lyriques achevées par Mozart dans la période viennoise, quatre sont des *drammi giocosi.* Cela ne signifie pas que ces œuvres se ressemblent, car le dosage entre les deux tensions est aussi variable que le poids du style héroïque, la langue utilisée (italien ou allemand, avec des scènes parlées à la place des récitatifs secs dans ce dernier cas) ou l'option idéologique, de sorte que la notion de *dramma giocoso* est une orientation utile, certes, mais insuffisante à saisir la nature intime d'une œuvre comme *Don Giovanni.*



Dans le second finale, elle est rehaussée comme une ultime surenchère de Don Giovanni.



Dans la version de Vienne, en 1788 (5), le parallélisme entre la fin des deux actes est détruit par le fait que l'air en si-bémol majeur *("Il mio tesoro")* est remplacé par un autre en mi-bémol *("Mi tradì quell'alma ingrata")*. Le plus grave est que du même coup la relation tritonique entre les numéros 21 et 22 disparaît. Les interventions sur le second acte ont aussi anéanti l'effet de dispersion tonale (huit tonalités pour dix numéros à Prague, sept seulement à Vienne), qui montrait que le sol se dérobait sous les pieds de Don Giovanni. Par-dessus le marché, des tonalités secondaires (ut majeur à l'emplacement des anciens numéros 18 et 21, mi-bémol majeur entre eux) deviennent plus importantes que le repère de sol majeur (qui n'est plus attribué qu'au premier numéro de l'acte). Il faut savoir faire comme Mozart et se passer de quelques pages, fussent-elles des plus réussies, au profit de l'ensemble de l'œuvre ; seule la version de Prague, sans ajouts ni retraits, devrait être utilisée, non par caprice puriste, mais par exigence esthétique et par nécessité artistique.

Que la structure chez Mozart soit globale, tout auditeur de *Don Giovanni* l'a ressenti au moins une fois, en retrouvant dans le finale du second acte des éléments qui sont déjà présents au début de l'ouverture.

D'un bout à l'autre de l'opéra, ces éléments se sont transformés. Les accords initiaux (respectivement mesures 1-4 et 433-436) sonnent plus violemment dans le finale (fortissimo, au lieu de forte, et trois trombones en plus) ; ce ré que les trois quarts de l'orchestre font gronder comme une menace dans l'ouverture devient, par son amaigrissement au profit d'un accord dissonant, le signal du châtiment final.

Si l'ouverture est plus simple que le finale dans ce premier segment, l'inverse est vrai dans le suivant (mesures 5-11/437-443) : l'attention de l'auditeur, dans le finale, ne se porte plus sur l'orchestre, mais sur la statue ; le texte symphonique doit être allégé en conséquence. Plus intéressant dans l'ouverture, donc, ce segment est fondé sur une descente chromatique de la basse sur une quarte (le *passus duriusculus* de la rhétorique musicale baroque).

Le passage suivant (mesures 11-17/443-459, qui correspond à la première intervention de Don Giovanni dans cette scène) est à peine retouché dans le finale : il s'agit surtout de faire disparaître la figure ornementale des premiers violons,

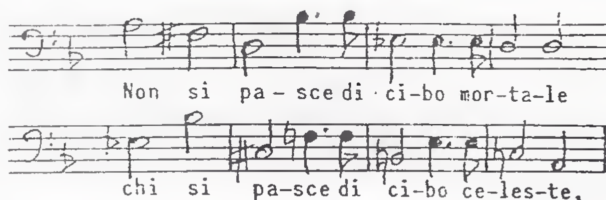


qui devient



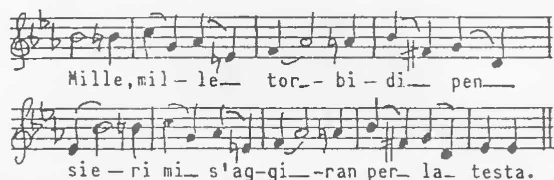
— toujours pour laisser la première place à la voix. Dans les deux morceaux, la figure des violons (complète ou réduite à la chute d'octave) s'insère en fait dans un accord de septième de dominante (premier renversement et résolution) dont la basse, fa-dièze—sol, est confiée uniquement aux cordes (altos, violoncelles et contrebasses unisono). Donné quatre fois sur les mesures 15 et 16, cet accord revient dès la mesure 18, simplement transposé une quarte plus bas, alors que l'auditeur pourrait avoir le sentiment d'être passé à un autre moment de l'Andante avec la mesure 17. En réalité, il met en évidence le fait que la mesure 450 du finale (en incluant le dernier temps de la mesure 449) n'est qu'un arpège par les cordes de l'accord de septième de dominante donné à la mesure 18 de l'ouverture. Dans le finale, le premier temps de la mesure 451 conclut ce segment (première intervention de Leporello depuis l'entrée de la statue), tandis que l'ouverture le développe un peu avant de revenir à l'accord de ré mineur (mesures 19-23).

Rien, dans l'ouverture, ne correspond à la nouvelle intervention de Don Giovanni et au début des propos suivants de la statue (mesures 451-461). C'est qu'à cet endroit du finale apparaît une idée si exceptionnelle et tellement en situation que Mozart ne pouvait pas la livrer d'avance, au début de l'opéra.



"Celui qui se nourrit de mets célestes ne se nourrit pas de mets terrestres" (en italien, les deux propositions sont dans l'ordre inverse). La ligne mélodique perd sa

gravité terrestre et tonale pour décrire l'aliment du ciel. Mozart n'a manifestement pas envie d'y goûter, car c'est précisément au milieu de la proposition concernant les mets d'en-haut qu'il introduit le *diabolus in musica* (le triton). Sceptique face à une morale un peu courte, il l'est aussi face au ciel (6). Partiellement harmonisée, cette phrase musicale ne saurait être considérée comme atonale au sens strict — et moins encore comme "dodécaphonique". Une autre phrase de *Don Giovanni* mériterait presque ce dernier qualificatif, bien qu'elle s'insère dans un contexte purement tonal (détail qui explique peut-être pourquoi personne ne l'a remarquée jusqu'à maintenant) :



"Mille pensées agitées errent dans ma tête" (sextuor numéro 19, mesures 184-191).

Passé les considérations gastronomiques de la statue, l'ouverture et le finale font un ultime bout de route en commun (mesures 23-26/462-469) : gammes ascendantes et descendantes des flûtes et des premiers violons, mineur mélodique à l'honneur dans la première mesure de chacun des deux segments (respectivement sur ré et la) (7), chromatisme ascendant de plusieurs parties orchestrales (voir en particulier les hautbois et, de façon défective, les cordes graves), pédale des autres parties et de la statue dans le finale. Pour cette dernière, le contraste est remarquable entre l'excès de variété des intervalles parcourus précédemment et leur absence totale ici : le la répété sur quatre mesures semble indiquer que la voix s'est pétrifiée, qu'elle est vraiment devenue celle de la statue (quel beau résultat des bombances célestes !).

Les dernières mesures de l'Andante introductif de l'ouverture prolongent la montée chromatique des vents (mesures 27-29), puis s'orientent rapidement vers ré majeur (mesures 29-31), qui est la tonalité du Molto allegro (second mouvement de l'ouverture).

En fait, l'Andante est construit en trois phases facilement séparables sur le critère rythmique :

— A, mesures 5-11 : le rythme est trochaïque (♩. ♪♩. ♬), les cordes chromatiques, les vents en simple mouvement d'aller-retour entre la tonique et la dominante. Rythme à part, ces caractères sont tous issus des accords initiaux (mesures 1-4) : alternance tonique-dominante donnée par les trois quarts des instruments sur une basse chromatique (8).

— B, mesures 11-23 : les figures en contre-temps ou en syncopes abondent, constamment accompagnées d'un mouvement de doubles-croches, l'alternance tonique-dominante disparaît au profit de l'accord de septième dans une position qui permet de maintenir un brin de chromatisme à la basse, le tout sur de longues tenues des cuivres. L'élément rythmique (syncope) se trouvait déjà dans les accords initiaux (violons).

— C, mesures 23-31 : le rythme trochaïque revient, mais il est accompagné du mouvement de doubles-croches et des longues tenues des cuivres déjà présents dans la phase B. Le chromatisme est à nouveau plus développé, comme dans la phase A.

Ce qui vaut pour l'Andante de l'ouverture se vérifie presque sans réserves pour le passage qui lui correspond dans le finale du second acte. En d'autres termes, Mozart a entouré son opéra d'un halo scintillant de chromatisme, c'est-à-dire d'une hallucination. De cette façon, l'histoire de Don Giovanni n'est qu'un phantasme onirique de gens de bonne société, tous ces Ottavio, Anna, Elvira, Zerlina, Masetto (9) et Leporello qui, en se réveillant par un matin stupidement radieux *(scena ultima)*, ont bien du mal à se convaincre que la vie est si belle. *Don Giovanni* est le testament d'un pessimiste — chez lequel l'espérance ne renaîtra *(Die Zauberflöte)* que lorsque l'ordre établi aura été un tantinet bousculé (la Révolution).

Notes

(4) Il n'est tenu compte que des tonalités principales. Certains numéros, notamment les finales, ont de longues sections dans d'autres tonalités, mais ces changements n'apportent pas d'indications nouvelles sur la structure générale de l'opéra.

(5) Dans cette version, un air de Don Ottavio, *"Dalla sua place"*, en sol majeur, est inséré après le numéro 10. Au second acte, les numéros 20 et 21 de Prague sont supprimés au profit du duo *"Per queste tue manine"*, en ut majeur, entre Leporello et Zerlina, et de l'air d'Elvira en mi-bémol majeur, *"Mi tradì quell'alma ingrata"*. La raison de tous ces changements est bien connue : à Vienne, Francesco Morella n'était pas à la hauteur pour chanter les coloratures et les longues tenues sur le fa aigu dans l'air original d'Ottavio (numéro 21), ensuite Mozart aurait joué toute sa carrière s'il avait refusé à la maîtresse de Salieri, Caterina Cavalieri (l'Elvira de Vienne), une occasion de briller dans un second air, enfin l'avantage concédé à la Cavalieri risquait de froisser la susceptibilité chatouilleuse de Luisa Laschi (la Zerlina de Vienne — et la première comtesse dans *Le nozze di Figaro* !), mais il ne fallait pas non plus augmenter trop la durée de l'opéra, ni léser un autre chanteur en lui supprimant un air, d'où l'invention du duo *"Per queste tue manine"* au milieu d'une enfilade de récitatifs.

(6) J'ai montré dans une conférence qui sera publiée un jour ou l'autre que Mozart avait en fait adopté dès 1773 la philosophie d'Helvétius et du *Système de la nature* (attribué au baron d'Holbach). Sa *Symphonie en sol mineur* (K 183), cette année-là, ne s'inscrit pas dans le mouvement du Sturm-und-Drang, comme le croient les commentateurs un peu pressés, mais dans celui du déterminisme helvétien. (Mozart a personnellement rencontré Helvétius, lors de son premier séjour à Paris, mais son système ne lui a été connu que lorsqu'il devint l'objet d'une réaction violente en Allemagne, le Sturm-und-Drang.) A la fin de sa vie, la pensée de Mozart est à peu près identique à celle de Condorcet.

(7) La gamme mineure mélodique ascendante se retrouve dans le numéro 1, mesure 168, c'est-à-dire au début du duel entre Don Giovanni et le Commandeur. Elle est donc intimement liée à l'image de ce dernier.

(8) Je n'aime pas l'adjectif "chromatique" dans une situation comme celle-ci. C'est d'*hémitonisme* qu'il faudrait parler, car Mozart cherche le demi-ton sans s'occuper qu'il soit chromatique ou diatonique au sens strict. Souvent, il préfère même qu'il soit diatonique.

(9) Encore que Masetto est, dans le *Decamerone* de Boccace, un petit malin qui s'introduit comme jardinier dans un couvent pour y posséder toutes les nones. En matière d'ironie, le livret de Lorenzo da Ponte le dispute bien à la musique de Mozart.

Lecture

• **Jean Guillou,** *"L'Orgue, Souvenir et Avenir"*, Ed. Buchet & Chastel.

"L'orgue est chair. Et cette chair vivra pour autant qu'on l'aura considérée comme telle et qu'on en saura découvrir la substance". C'est bien la substance de "cet étrange sujet aux fonctions insoupçonnables" que veut nous faire découvrir Jean Guillou dans son livre *"L'orgue, Souvenir et Avenir"*, réédité à l'occasion de l'inauguration des Orgues de St Eustache dont il est le titulaire. L'histoire, la technique, l'esthétique, autant de sciences dont l'auteur se sert pour donner un sens à l'évolution de cet instrument, pour réfuter les erreurs qui, hier comme aujourd'hui, se multiplient, et, couronnement d'une vie, pour proposer avec "l'orgue à structure variable" un style de facture et d'interprétation propre au XXe siècle. Si l'auteur semble adopter un style accessible au néophyte, de nombreux conseils s'adressent particulièrement aux spécialistes.

Regrettons les quelques répétitions qui trahissent un texte écrit par petites touches ainsi que les lacunes de l'iconographie (pas de photographie de Weingarten — "un des plus beaux buffets du monde" —, ni de ces registres "étonnants ouvrages d'art" à Hambourg), qui plus est curieusement répartie alors que le texte ne cite pas tous les instruments représentés. A moins que l'imagination du lecteur ne soit sollicitée pour rendre l'effet vanté...

A ce dernier nous conseillons de joindre à cette lecture l'écoute de l'enregistrement du concert d'inauguration des Orgues de St Eustache du 21 septembre, bien que la *Fantaisie en sol mineur* de Bach, que Jean Guillou analyse dans son livre et qui ouvrit ce concert, ait été remplacée sur le disque par la *Toccata en ré mineur*. Le résultat est, à l'image de l'artiste, étonnant, très brillant et de qualité, mais trop personnel. Tournant le dos aux pratiques canoniques, Guillou trace un sentier hors des lieux communs qu'il est indispendable de connaître, mais pas nécessaire de suivre.

Amaury Sartorius

Informations diverses

• **L'AROCEA** organise cette année 3 concerts à la Salle Pleyel, à Paris, les dimanche 20 mai, mardi 22 mai et mercredi 30 mai. Les 20 et 22 mai, la Grande Chorale dirigée par Claude Pétillault (et accompagnée par l'Orchestre de la faculté d'Orsay) exécutera la *Danse des Morts* de Arthur Honegger.

• **Le Conservatoire de Lille**

présente un stage de danses et musiques baroques animé par Irène Ginger, Noelle Spieth et Cathy Flahaut les 27 – 28 et 29 Avril 1990 pour musiciens et danseurs. Spectacle de clôture le 29 avril à 17 h.

• **6e Festival International de Chœurs d'enfants**

du 1er au 26 Février à Nantes et dans la région des Pays de Loire. 4 chorales Bulgares se présenteront du 8 au 10 février.

Le chœur des Petits chanteurs de Nantes et l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire sous la direction de Marc Soustrot interprèteront un conte musical de E. Humperdinck : "Hansel et Gretel" au Théâtre Graslin les 22-24 et 25 février.

• **Conférence Européenne de la Musique**

Conformément aux décisions de la conférence d'Athènes des 24 et 25 novembre 1988, une nouvelle conférence réunissant des représentants des milieux musicaux des douze États de la Communauté Économique Européenne, s'est tenue à Bruxelles les 18 et 19 décembre 1989.

Les participants à la réunion ont décidé de se constituer en association dénommé : "CONFÉRENCE EUROPÉENNE DE LA MUSIQUE", laquelle sera composée de représentants titulaires pour chacune des délégations des douze pays de la Communauté.

Grâce à cette initiative, il existe désormais un lieu pour se rencontrer, se concerter, un lieu de réflexion et de proposition, à la disposition de tous les agents de la vie musicale européenne, dont l'objectif essentiel est d'exprimer les aspirations et défendre les intérêts des milieux musicaux auprès des institutions de la Communauté.

Cinq séminaires internationaux traiteront en 1990 et 1991 du spectacle musical vivant, des industries musicales, de l'éducation musicale et du statut des musiciens.

Des Assises européennes de la musique auront lieu à Strasbourg en 1992.

Conférence Européenne de la Musique 9, Rue La Bruyère 75009 PARIS. Tél. : 42.85.45.28

• **Collection HEL**

Instruments de musique anciens réunis par deux Luthiers Lillois. Exposition ouverte jusqu'au 2 avril. Visites guidées. Manifestations avec le C.N.R. de Lille. Concerts de musique baroque et de musique de chambre du XIXe siècle.

Musée de l'Hospice Comtesse – 32, rue de la Monnaie – 59800 LILLE

• **Association musicale de la Schola Cantorum**

Concert organisé pour le percussioniste Roland Auzet le Jeudi 8 mars à 20 h 45. Au programme, œuvre de Roque-Alsina Taira, Xenakis etc.

• **Le Cercle Lyrique International** organise des Voyages musicaux de très grande qualité : Vienne, Munich Barcelone pour les week-end de l'Ascension et de la Pentecôte. Aix-en-Provence, Munich, Salzbourg, Pesaro en été, le Cercle Lyrique présente aussi une sélection de compact-discs ainsi que les cassettes vidéo de la collection "Ballet et Opéras" de Warner Home video ! (vente par correspondance). Cercle lyrique International 9, rue Geoffroy l'Asnier 75004 Paris.

• **Fondation de France**

La Fondation de France et le GREM, groupe de recherche en Ethnologie musicale, viennent d'éditer un compact-disque de musique traditionnelle malgache proposant une palette d'enregistrements de grande qualité. Quatorze mélodies composent ce disque. Chacune d'entre elles correspond à une scène de la vie quotidienne – la veillée, les foires, les funérailles – et est interprétée par des instruments traditionnels de sa province d'origine. La diffusion de ce compact-disque, parrainé par le chanteur Jacques Higelin, permettra d'encourager des actions de protection de l'environnement sur l'île.

MADAGASCAR, panorama musical – diffusion FNAC ou par correspondance à la Fondation de France, 40 avenue Hoche – 75008 Paris –

Prix 120 F (+ 3,50 F de frais de port)

• **A Carcassonne**

Rencontre nationale – Musiques médiévales et pédagogies d'aujourd'hui ou un nouveau répertoire pour l'enseignement, le stage se déroulera autour de D. Vellard directeur de l'ensemble, Gilles Binchois et de Claude-Henri Joubert directeur de l'I.P.M.C. Le C.N.F.P.T. Languedoc-Roussillon prend en charge vos frais d'inscription et de déplacement. (Centre National de la fonction publique territoriale).

Renseignements pédagogiques : Tél. 42 40 27 28. Cité de la Musique 211 Avenue Jean-Jaurès - 75009 Paris

• **Musée du Louvre**

– le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, du 19 janvier au 23 avril (Pavillon de Flore). 162 dessins mettent en lumière, l'évolution de la représentation du paysage. Campagnola, Rubens, Brueghel, Claude Gelée, Poussin etc.

– Le peintre, le roi, le héros : 70 œuvres rassemblées pour éclairer les circonstances de la création du tableau de Pierre Mignard (tableau disparu depuis 1730) 34-76 quai du Louvre.

• **Vacances musicales sans frontières**

Association fondée par la Fédération Nationale des Centres Musicaux Ruraux. Le catalogue 1990 contenant tous les centres vient de paraître. De nombreuses activités sont proposées pour des vacances heureuses.

Renseignements : 7, rue Lacuée 75012 Paris.

• **Arpiano**

Vendredi 9 mars à 20 h salle Gaveau. Une nuit pour la "renaissance du piano de concerts français". Un programme allant de Scarlatti à Britten sans oublier Beethoven, Chopin, Liszt, Rachmaninov etc... Soirée organisée au profit de la construction du prototype du piano du XXIe siècle.

nOtre discOthèque

• **Christoph Willibald GLUCK,** *Paride ed Elena;* Ileana Cotrubas, Franco Bonisolli, etc., Chœurs et Orchestre de la radio autrichienne, dir. Lothar Zagrosek. Orfeo, coffret de 2 CD, C 118842 H, DDD, 140'50.

Créé au Burgtheater de Vienne en 1770, l'année du départ de l'archiduchesse Marie-Antoinette pour la France, afin d'épouser le futur Louis XVI, *Paride ed Elena* est un de ces opéras avec lesquels Gluck réforma l'art lyrique. Si le livret de Calzabigi est un peu tarabiscoté et nuit à la crédibilité de l'ensemble, la musique de Gluck appartient à la période des chefs-d'œuvre. Ce qui a intéressé le musicien, c'est l'opposition entre les Spartiates, austères, et les Phrygiens, débordants de sentiments barbares. Aussi, loin de susciter l'ennui, cette œuvre est-elle passionnante de bout en bout.

Le rôle de Paris a été écrit pour le castrat Millico, ami de Gluck ; mais la version pour ténor est tout aussi belle et, grâce à Franco Bonisolli, Hélène et l'auditeur succombent sous le charme. Dans le rôle d'Hélène, aux longs récitatifs, Ileana Cotrubas lui donne une excellente réplique.

Encore un Gluck agréable à entendre, et il faut en féliciter l'éditeur pour qu'il continue sur cette bonne voie.

• **Joseph HAYDN,** *trios pour baryton n° 45, 97, 109 et 113 ;* Balazs Kaluk, baryton ; Péter Lukacs, alto ; Tibor Parkanyi, violoncelle. Hungaroton HCD 31174, DDD, 65'05.

On connaît de Haydn l'existence de 126 trios pour baryton, composés entre 1765 et 1775 (Hoboken XI, 1 à 126), et même si certaines œuvres sont perdues, par leur nombre et par leurs qualités, il s'agit d'un ensemble très important de la création haydienne.

Le baryton était l'instrument favori du "patron" de Haydn, le prince Nicolas Esterhazy dit le Magnifique. L'instrument, issu de la viole de gambe – son nom italien est "viola di bordone" ou "viola di fagotto" – fut inventé au XVIIe siècle. Il comprend en général sept cordes en boyau frottées avec l'archet et un nombre variable de cordes métalliques sonnant en sympathie avec les notes émises par l'archet ou pincées par le pouce de la main gauche. La technique est difficile quand il faut avec la main gauche jouer simultanément avec le pouce sur les cordes métalliques et avec les autres doigts sur les cordes en boyau. A l'époque de Haydn cet instrument était déjà considéré comme dépassé mais il y avait à la cour du prince deux excellents virtuoses de cette bizarrerie qui sonne comme une cithare.

Pour plaire à Nicolas le Magnifique, Haydn écrivit ces fameux trios – le prince étant peu virtuose, le jeu de la main gauche sur les différentes cordes est très rarement simultané – qui furent pour lui un étonnant terrain de recherches et de mises au point.

Il est donc dommage que les firmes de disques ne s'intéressent pas davantage à ce grand corpus d'œuvres et ne nous offrent que quelques rares extraits, qui doublonnent parfois fâcheusement. Voici ce que l'on pouvait trouver en disques noirs : n° 53, 73, 94, 97 et 109 (Hungaroton LX 11478, avec d'autres interprètes que ceux du présent enregistrement) ; n° 25, 62, 66, 95 et 97 (Münchner Baryton Trio, Claves D 609) ; n° 51, 70, 107, 113 et 117, puis 44, 52, 61, 96 et 101 (2 disques Archiv 2533 405 et 2533 444 par le même trio munichois) ; n° 37, 48, 70, 71, 85, 96, 97, 109, 113, 117 et 121 (coffret de 2 disques EMI, SLS 5095, Esterhazy Baryton Trio). Tout cela est bien maigre mais mérite le report en CD.

Je me réjouis de ce nouveau disque, enregistré avec les nouvelles normes techniques, et je suis sûr qu'il ouvrira à nos collègues de nouveaux horizons. Il faut donc encourager l'éditeur à persévérer et le remercier pour ces découvertes d'œuvres peu connues de Haydn, comme l'intégrale des canons profanes (HCD 12890-2).

• **W. A. MOZART,** *Les concertos pour piano ;* Camerata Academica du Mozarteum de Salzbourg, piano et direction, Geza Anda. Coffret de 10 CD, DG 429001-2, ADD, 10 h 09'33.

Quand Mozart écrit en 1763, à 17 ans, son premier concerto original, la forme du concerto pour piano et orchestre est assez récente puisque l'on considère que Jean-Sébastien Bach en est le créateur avec le premier mouvement du 5e Concerto brandebourgeois composé probablement vers 1720.

Avec ce concerto, K 175, Mozart entame une série de 23 œuvres pour piano et orchestre qui ont jalonné tout le restant de la vie du compositeur jusqu'au K 595 achevé en janvier 1791, l'année de sa mort. Il s'agit de l'un des ensemble les plus remarquables de toute l'œuvre de Mozart, surtout si l'on se limite à la sublime série des "douze grands concertos" composés de 1784 à 1786 : K 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491 et 503.

Pianiste virtuose, interprète d'exception, et pas seulement de ses propres œuvres, Mozart a particulièrement soigné ces compositions destinées à mettre en valeur son instrument favori : entrée du solo, cadence, orchestration, tonalité, etc., font de ces œuvres des chefs-d'œuvre admirables. Tout cela est parfaitement démontré dans un ouvrage magistral – que tout mélomane devrait posséder, mais aussi bien des interprètes qui feraient dès lors moins de contresens... – celui de C. M. Girdlestone, *W. A. Mozart et ses concertos pour piano,* Paris, Desclée de Brouwer, 1953. J'en extrais ce jugement salutaire : "Il y a deux façons habituelles de mal jouer Mozart. La première consiste à le rendre gracieux, élégant, doux, léger, avec un jeu "perlé" ; la seconde, à le présenter avec vivacité et *brio,* avec un jeu "enlevé" et plein de prestesse" (p. 513). Trop nombreux sont ceux qui sont tombés dans le piège de ces deux écueils et j'avoue que je n'ai encore jamais entendu une version du K 450 qui me comble de joie.

Cela dit, ce merveilleux corpus a tenté quantité d'interprètes et les réussites isolées sont suffisamment nombreuses pour satisfaire les amateurs. Autre chose est de se lancer dans l'intégrale des 27 concertos (en comptant les K 37, 39, 40 et 41, arrangements d'œuvres d'autres compositeurs) en ajoutant parfois le K 107, arrangements de trois sonates de Johann Christian Bach, ce qui porte le total à 30. Quelques uns se sont arrêtés en route comme Robert Casadesus, Lill Kraus ou Karl Engel. Ce dernier, accompagné par l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg dirigé par Leopold Hager, avait enregistré 8 disques noirs (Telefunken) dont 7 seulement furent diffusés en France (Valois) ; je n'hésite pas à écrire qu'il s'agit à mes oreilles de la meilleure version jamais enregistrée ; elle était en outre –

et enfin ! – réalisée d'après le texte de la Neue Mozart Ausgabe. Seuls les K 466 et 491 ont été reportés en CD (Teldec, collection économique "Colour", 8.44055) ; à quand la suite ?

D'autres ont achevé leurs parcours, comme Barenboim, Brendel, Perahia ou Anda, ces quatre versions étant désormais disponibles en CD.

L'intégrale de Geza Anda a été réalisée entre 1961 et 1970 (DG, 12 disques noirs) et comporte 25 des 27 concertos de la numérotation traditionnelle ; manquent les concertos pour 2 et 3 pianos, K 365 et 242. Pianiste hongrois, réfugié en Confédération helvétique en 1942 (il se fera naturaliser en 1955), Geza Anda (1921-1976) fut l'élève d'Ernst von Dohnanyi puis de Clara Haskil. Il nous a laissé des enregistrements relativement peu nombreux mais souvent marquants comme celui des concertos de Bartok sous la direction de Ferenc Fricsay (1960-1961, report en CD, DG, coffret de 2 CD, 427 410-2). Mais c'est à l'instigation de Clara Haskil (1895-1960) dont il est l'héritier spirituel qu'il se consacre surtout à Mozart qu'il interprète avec humilité, tact et goût.

Le grand mérite de ce coffret, outre l'émotion et l'unité de l'ensemble, est le respect de l'esprit mozartien. Une réédition qui s'imposait et dont le prix est nettement plus abordable que celui des autres versions en CD.

• **W. A. MOZART,** *Concertos pour piano K 415 et 595;* Dezso Ranki, Liszt Ferenc Chamber Orchestra, Budapest, dir. Janos Rolla. Hungaroton HCD 12825, DDD, 55'06.

Avec Zoltan Kocsis et Andras Schiff accompagnés par l'Orchestre d'État hongrois dirigé par Janos Ferencsik, Dezso Ranki avait enregistré les concertos pour deux et trois pianos de Mozart (report en CD, AAD, Fidelio (Hungaroton) 1812) ; c'est très certainement la meilleure version actuellement disponible en CD et c'est un complément idéal de l'intégrale de Geza Anda.

Il semble que la firme Hungaroton se lance dans une nouvelle intégrale des concertos de Mozart puisque nous en sommes déjà au quatrième disque en comptant le disque précédent. L'Orchestre de chambre Franz Liszt de Budapest est confié à Janos Rolla qui sait insuffler à une formation parfois un peu mince et à ses interprètes le respect du texte et une vision très séduisante.

Après les K 453 et 450 avec Dezso Ranki (HCD 12655-2) et les K 414 et 488 avec Zoltan Kocsis (HCD 12472-2) voici de nouveau Dezso Ranki dans une interprétation qui laisse bien augurer de l'avenir. L'enregistrement public est réussi.

• **Luigi BOCCHERINI,** *Stabat Mater;* Cecilia Gasdic, soprano, I Solisti Veneti, dir. Claudio Scimone. Erato 2292-45425-2, DDD, 54'05.

Remarquable compositeur de quatuors et de quintettes, Luigi Boccherini (1743-1805) comme son compatriote Domenico Scarlatti effectua la majeure partie de sa carrière en Espagne. Depuis quelques années, par delà le gracieux menuet du quintette op. 13 n° 5, on redécouvre un musicien sérieux et compétent mais aussi hardi et novateur.

C'est en 1781 que Boccherini composa sur le modèle de Pergolèse son *Stabat Mater,* hymne à la Mère des douleurs qui se prête à toutes les déplorations. Mais le compositeur n'est pas tombé dans l'excès et l'œuvre, adaptée en 1800 pour trois voix, est finalement austère et poignante, d'une facture toute classique.

La soprano Cecilia Gasdic, fort bien soutenue par Claudio Scimone et ses solistes vénètes, reste constamment dans la sobriété et l'émotion. Deux airs virtuoses complètent fort bien ce disque très intéressant.

• **Claude DEBUSSY,** *Jeux; Images pour orchestre;* Orchestre de la Suisse romande, dir. Armin Jordan. Erato 2292-45454-2, DDD, 54'18.

Le Ballet *Jeux* est une œuvre importante pour l'histoire de la musique, non seulement par ses qualités et ses nombreuses innovations mais aussi par sa création, le 15 mai 1913, quatorze jours avant celle du *Sacre du printemps,* œuvres qui ont inauguré le Théâtre des Champs-Elysées que venait d'achever Auguste Perret.

Les trois *Images pour orchestre* ont occupé Debussy de 1905 à 1912 ; elles illustrent la grande maîtrise orchestrale du compositeur.

Si je me réjouis que cet enregistrement ait suivi le texte de l'édition monumentale en cours des œuvres de Debussy (Durand-Costallat) – dont je déplore la lenteur de la parution – je ne souscris pas à la version d'Armin Jordan qui me semble trop compassée à force de ne vouloir lire que les notes ; c'est dommage.

• **Dimitri CHOSTAKOVITCH,** *Symphonies n° 11, 12 et 13;* Orchestre Philharmonique de Moscou, dir. Kyrill Kondrachine. Coffret de 2 CD Le Chant du Monde, LCD 278 1007/08, ADD, 144'44.

Ce coffret est le volume 4 du report en CD (5 coffrets de 2 disques) de l'intégrale des 15 symphonies de Chostakovitch réalisée à Moscou de 1961 à 1975 en 14 disques noirs. Trois ans après avoir achevé cette version, le grand chef russe Kyrill Kondrachine (1914-1981) passa à l'Ouest et vint seconder Bernard Haitink à la tête du Concertgebouw d'Amsterdam.

Les trois symphonies présentées ici ne sont sans doute pas les plus réussies par Kondrachine et la technique pêche parfois mais il faut les replacer dans l'intégrale qui possède une remarquable unité, ce qui en fait une version de référence.

Le report en CD est bien réalisé mais je regrette que le livret (cinq fois le même... mais on a les textes chantés) ne reprenne pas les photos et les commentaires de Michel et Vladimir Hofmann qui accompagnaient le coffret originel.

• **Nous avons aussi reçu**

Musick for several friends The Newberry Consort, Harmonia Mundi HM 907013, DDD, 61'04.

• **Robert SCHUMANN,** *Dichterliebe; Liederkreis;* Paul Esswood, Nicholas McGegan, Hungaroton HCD 31062, DDD, 67'27.

• **Alexander MOYZES,** *Gemer dances; Down the river Vah; Pohronie dances;* Orchestre symphonique de la radio tchèque, dir. Ondraj Lenard ; Marco Polo 8.223278, DDD, 71'09.

• **Anton RUBINSTEIN,** *Album de Peterhof,* musique pour piano, vol. 1 ; Joseph Banowetz, Marco Polo 8.223176, DDD, 58'33.

• **Alexandre TANSMAN,** *Oeuvres pour guitare;* Alain Prévost ; Cybelia CY 857, DDD, 63'43.

Philippe ZWANG



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate no 4 — no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — no 351
2e Concerto Brandebourgeois — no 355

L.V. BEETHOVEN
Quatuor à cordes no 17 op. 33 — no 311
La Symphonie Pastorale — no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330

B. BARTOK
Quatuor no 4 — no 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite no 1) — no 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — no 326

A. CAPLET
Conte fantastique — no 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — no 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — no 345
Miserere — no 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise en La M. opus 40 no 1 — no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque" — no 295

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — no 308

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — no 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir no 322

J..GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — no 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — no 303
Water music — no 323

HAYDN
Symphonie no 102 — no 304
Quatuor l'Empereur — no 342

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

A. JOLIVET
Mana — no 347

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — no 305

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348

F. MENDELSSOHN
Symphonie no 4 en La M. — no 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — no 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — no 342

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — no 302
Cendrillon — no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — no 308

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir no 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — no 301
Contes de ma mère l'Oye — no 324
Daphnis et Chloé — no 343
Concerto en sol M. — no 342

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — no 314

A. ROUSSEL
Sinfonietta — no 347

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — no 332
La Danse macabre — no 338

E. SATIE
Parade — Voir no 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — no 306
La Mort et la jeune fille — no 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — no 317
Manfred — no 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — no 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — no 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — no 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — no 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) — no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus — no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 — no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — no 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

No spécial "Révolution Française" :

no 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1990 : Prix 60 F

A. Berg - Concerto à la mémoire d'un ange
M. Ravel - Don Quichotte à Dulcinée
M. de Falla - Nuits dans les jardins d'Espagne

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

BAC 1990 : 60 F + 10 F de port - Disque du Bac : 72 F + 15 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 10 F d'expédition.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **BIETRY**
  35, rue des Arènes
  25000 **BESANÇON**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  65, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **MUSIC MELODY**
  "Le Concorde" Av. Maréchal Foch
  83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai Saint Michel
  75005 PARIS
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint Simon
  78000 Versailles
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07